

HISTORIA  
DE LA  
LITERATURA  
ESPAÑOLA



ESPASA CALPE









Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation





# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

8

Director  
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA



# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA



## SIGLO XIX (I)

Coordinador  
GUILLERMO CARNERO

WILLIAM & MARY  
TRENT UNIVERSITY  
ANTHROPOLOGY LIBRARY

ESPASA CALPE

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Director de la obra: Víctor García de la Concha

Coordinador del volumen: Guillermo Carnero

Director Editorial: Javier de Juan y Peñalosa

Editora: Lola Cruz

Diseño de cubierta: Ángel Sanz Martín

Ilustración de cubierta: Francisco Díaz Carreño, *Francesca de Rimini*,  
Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife. Cedido  
por el Museo del Prado

Procedencia de la ilustración: E. Pintos

© M.<sup>a</sup> José Alonso Seoane, Joaquín Álvarez Barrientos, Rubén Benítez, Jean-François Botrel, Ermanno Caldera, Guillermo Carnero, Gisèle Cazottes, Luis Federico Díaz Larios, Juan M.<sup>a</sup> Díez Taboada, Ángeles Ezama Gil, Luis Fernández Cifuentes, Antonio Ferraz, Ana M.<sup>a</sup> Freire López, Carlos García Barrón, Salvador García Castañeda, Patrizia Garelli, David T. Gies, Alberto González Troyano, Jean-Louis Guereña, Robert Marrast, Marina Mayoral, M.<sup>a</sup> Pilar Palomo, Alejandro Pérez Vidal, Jean-Louis Picoche, Rogelio Reyes Cano, Enrique Rubio Cremades, Jesús Rubio Jiménez, Félix San Vicente, Russell P. Sebold, Donald L. Shaw, John E. Varey, 1996

© Espasa Calpe, 1996

Depósito legal: M. 3-1997

ISBN: 84-239-7986-5 (obra completa)

ISBN: 84-239-7994-6

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Impreso en España/Printed in Spain

Impresión: UNIGRAF, S. L.

Editorial Espasa Calpe, S. A.

Carretera de Irún, km 12,200. 28049 Madrid



## Índice general

<b>Relación de colaboradores.....</b>	<b>XV</b>
<b>Introducción a la primera mitad del siglo XIX español .....</b>	<b>XVII</b>
<i>Guillermo Carnero</i>	
1. Extensión y alcance de la cultura .....	XIX
2. <i>Status</i> social del escritor.....	XXIII
3. Literatura y teatro en la esfera privada y familiar .....	XXV
4. Círculos y sociedades culturales .....	XXXI
5. La mujer: acceso a la cultura y asunción de la escritura .....	XXXIV
6. El Romanticismo, entre dos siglos.....	XXXVIII
7. Realismo, Costumbrismo y novela, o Los tres no son más que dos .....	XLI
8. La poesía, del Pastor Clasiquino a la «hermandad lírica» fe- menina.....	XLIII
9. Diversidad de la narrativa .....	XLVII
10. El teatro, de Moratín a la «alta comedia» .....	LI
11. El auge de la prensa periódica .....	LIV
12. Orientación bibliográfica .....	LVI
Bibliografía.....	LXIII

### Capítulo 1

<b>Coordenadas y cauces de la vida literaria .....</b>	<b>1</b>
<i>Jean-François Botrel, Gisèle Cazottes, Jean-Louis Guereña, Enri- que Rubio Cremades</i>	
1.1. La Universidad y su función educativa.....	3
1.1.1. Concentración y centralización .....	3
1.1.2. Estancamiento y conflictividad .....	6
1.2. El asociacionismo cultural .....	9
1.2.1. Ateneos y liceos.....	9
1.2.2. Círculos recreativos y culturales.....	11
1.2.3. El asociacionismo obrero .....	14
1.3. Lectura y bibliotecas.....	15
1.3.1. Las bibliotecas particulares .....	15
1.3.2. Gabinetes de lectura y bibliotecas circulantes.....	17
1.3.3. Bibliotecas de sociedades .....	18
1.3.4. Bibliotecas públicas e institucionales .....	20
1.4. Poder político y producción editorial .....	22
1.4.1. Libertad de imprenta y censura .....	22
1.4.2. Reglamentación de la propiedad intelectual. Política postal y aduanera.....	26
1.4.3. Medidas ocasionales de fomento .....	27

1.5.	Producción y difusión del libro .....	28
1.5.1.	Editores, impresores y libreros.....	28
1.5.2.	Las publicaciones por entregas .....	38
1.6.	El auge de la prensa periódica .....	43
1.6.1.	Un nuevo medio de acceso a la cultura y de influencia en la opinión pública .....	43
1.6.2.	Revistas literarias y Romanticismo .....	50
1.6.3.	Prensa ilustrada, femenina y familiar.....	51
1.6.4.	Prensa satírica y diccionarios burlescos .....	53
	Bibliografía.....	60

## Capítulo 2

### El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica .....

*Ermanno Caldera, Guillermo Carnero, Carlos García Barrón, David T. Gies, Russell P. Sebold*

2.1.	Los términos «romancesco» y «romántico»: su historia y su sentido.....	77
2.2.	Cronología y continuidad del Romanticismo.....	84
2.3.	El paisaje, el «yo» sensible, el misticismo, el dolor, el satanismo .....	89
2.4.	Huida del presente y exotismo en las Letras románticas .....	97
2.5.	La polémica romántica en Europa: episodios, temas de debate, manifiestos .....	105
2.6.	La polémica romántica en España.....	110
2.6.1.	Juan Nicolás Böhl de Faber .....	110
2.6.2.	Agustín Durán .....	123
2.6.3.	Antonio Alcalá Galiano .....	127
2.6.4.	Juan Donoso Cortés .....	131
2.6.5.	Buenaventura Carlos Aribau, Ramón López Soler y <i>El Europeo</i> .....	136
	Bibliografía.....	143

## Capítulo 3

### La literatura costumbrista .....

*Pilar Palomo, Alejandro Pérez Vidal, Enrique Rubio Cremades*

3.1.	El Costumbrismo.....	153
3.1.1.	Costumbrismo y géneros literarios.....	153
3.1.2.	La problemática caracterización del género costumbrista.....	155
3.1.3.	Antecedentes españoles y europeos .....	156
3.1.4.	El sistema formal costumbrista: cuadro, tipo, fisiología .....	162
3.1.5.	Antropología, sátira social y regionalismo.....	165

3.2.	Ramón de Mesonero Romanos .....	168
3.2.1.	El <i>Semanario Pintoresco Español</i> : su ideología y su público.....	168
3.2.2.	El ámbito arquetípico madrileño.....	171
3.3.	Serafín Estébanez Calderón.....	180
3.4.	La obra periodística de Mariano José de Larra .....	183
3.4.1.	Horizontes creativos y evolución ideológica .....	183
3.4.2.	Larra frente al Romanticismo .....	190
3.4.3.	Los «artículos»: la creación de un género .....	194
3.4.4.	Costumbrismo y crítica literaria y política .....	196
3.5.	Los epígonos de la primera generación costumbrista.....	206
3.5.1.	Santos López Pelegrín, <i>Abenámar</i> .....	207
3.5.2.	Antonio M. <sup>a</sup> de Segovia, <i>El Estudiante</i> .....	208
3.5.3.	Modesto Lafuente, <i>Fray Gerundio</i> .....	209
3.5.4.	Antonio Flores.....	211
3.5.5.	El Costumbrismo y los novelistas de la segunda mitad del siglo. Agonía del género .....	213
3.6.	Las colecciones costumbristas.....	218
3.6.1.	<i>Los españoles pintados por sí mismos</i> .....	218
3.6.2.	Las colecciones posteriores: feminismo, localismo, regionalismo .....	220
	Bibliografía.....	225

## Capítulo 4

### El teatro (I)..... 235

*Joquín Álvarez Barrientos, David T. Gies, John E. Varey*

4.1.	Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo.....	237
4.2.	El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII.....	245
4.2.1.	Actores, compañías, empresarios .....	245
4.2.2.	La actividad de Juan de Grimaldi.....	249
4.3.	El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII.....	254
4.3.1.	Actores, compañías, empresarios .....	255
4.3.2.	Reglamentación, legislación, reforma.....	255
4.3.3.	La censura teatral.....	262
4.3.4.	Los coliseos isabelinos.....	264
4.3.5.	Los teatros particulares.....	265
4.4.	Traducciones, adaptaciones y refundiciones.....	267
4.5.	Las formas teatrales populares.....	275
4.5.1.	La «comedia de magia». <i>La pata de cabra</i> .....	275
4.5.2.	Evolución del género.....	278
	Bibliografía.....	282

**Capítulo 5**

<b>El teatro (II)</b> .....	291
<i>Juan M.<sup>a</sup> Díez Taboada, Luis Fernández Cifuentes, Ana M.<sup>a</sup> Freire López, Patrizia Garelli, David T. Gies, Jesús Rubio Jiménez, Félix San Vicente, Donald L. Shaw</i>	
5.1. El teatro político durante el reinado de Fernando VII.....	293
5.2. El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo .....	300
5.2.1. La comedia .....	300
5.2.2. La tragedia.....	307
5.3. El drama romántico como modelo literario e ideológico .....	314
5.3.1. Romanticismo y romanticismos .....	314
5.3.2. Francisco Martínez de la Rosa y <i>La conjuración de Venecia</i> .....	317
5.3.3. <i>Macías</i> y Mariano José de Larra.....	322
5.3.4. <i>Don Álvaro</i> de Ángel de Saavedra, duque de Rivas...	328
5.3.5. <i>Alfredo</i> de Joaquín Francisco Pacheco.....	333
5.3.6. <i>El trovador</i> y Antonio García Gutiérrez.....	337
5.3.7. <i>Carlos II el Hechizado</i> de Antonio Gil y Zárate .....	343
5.3.8. <i>Los amantes de Teruel</i> de Juan Eugenio Hartzenbusch.....	344
5.3.9. <i>El astrólogo de Valladolid</i> de José García de Villalta..	349
5.3.10. José de Espronceda .....	351
5.4. El teatro de Manuel Bretón de los Herreros.....	352
5.5. El teatro de José Zorrilla .....	363
5.5.1. Trayectoria dramática .....	363
5.5.2. La crítica: estado de la cuestión.....	371
5.5.3. Filosofía del espectáculo .....	375
5.5.4. <i>Don Juan Tenorio</i> .....	379
5.6. Continuidad del drama histórico.....	384
5.6.1. Tradicionalismo, eclecticismo, epigonismo.....	384
5.6.2. La evolución de García Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate.....	387
5.6.3. De Patricio de la Escosura a Manuel Fernández y González.....	390
5.6.4. Drama histórico de intención política.....	395
5.6.5. Dramaturgos regionalistas .....	398
5.7. La «alta comedia» .....	399
5.7.1. La superación de la comedia de costumbres. Ventura de la Vega.....	399
5.7.2. Caracterización y evolución de la «alta comedia». Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus.	403
5.8. El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario .....	409
Bibliografía.....	415

**Capítulo 6**

<b>La poesía</b> .....	433
<i>Luis F. Díaz Larios, Ana M.<sup>a</sup> Freire López, Salvador García Castañeda, Robert Marrast, Marina Mayoral, Jean-Louis Picoche, Rogelio Reyes, Russell P. Sebold</i>	
6.1. Pervivencia y continuidad en las primeras décadas del siglo. Neoclasicismo, Romanticismo, Eclecticismo.....	435
6.1.1. Etapa final de la escuela poética salmantina .....	436
6.1.2. La escuela poética sevillana .....	439
6.1.3. La persistencia del ideal neoclásico en otros poetas ....	443
6.1.4. Los primeros románticos .....	446
6.2. La poesía romántica del siglo XIX como modelo literario.....	450
6.2.1. Léxico y sintaxis.....	451
6.2.2. Métrica y estrofismo .....	457
6.3. José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español...	464
6.3.1. La poesía primeriza .....	464
6.3.2. La poesía patriótica del exilio.....	468
6.3.3. Etapa de transición: lírica y medievalismo.....	469
6.3.4. La rebelión romántica.....	470
6.3.5. <i>El estudiante de Salamanca</i> , expresión del titanismo romántico .....	473
6.3.6. <i>El diablo mundo</i> .....	475
6.4. Otros poetas del Romanticismo español.....	481
6.4.1. Obra lírica del duque de Rivas.....	481
6.4.2. Juan Arolas .....	482
6.4.3. La «galaxia esproncediana»: Antonio Ros de Olano, Enrique Gil y Carrasco, Salvador Bermúdez de Castro, Gabriel García Tassara, Miguel de los Santos Álvarez.....	484
6.4.4. Astros menores: Nicomedes Pastor Díaz, Jacinto Salas y Quiroga, Eugenio de Ochoa, Pablo Piferrer.....	491
6.5. La evolución poética de José Zorrilla .....	496
6.5.1. La poesía lírica .....	498
6.5.2. Las epístolas y las obras de circunstancias .....	500
6.5.3. Zorrilla, panfletario .....	501
6.5.4. La poesía sagrada.....	502
6.5.5. La historia épica .....	503
6.5.6. Las leyendas .....	505
6.5.7. El folletín en verso.....	508
6.6. De la épica clásica al poema narrativo romántico .....	509
6.6.1. Planteamiento y periodización.....	509
6.6.2. Los años de transición (1808-1820) .....	511
6.6.2.1. Poemas sobre la Guerra de la Independencia .....	511
6.6.2.2. El primer medievalismo .....	512
6.6.3. Los años decisivos (1820-1834) .....	515
6.6.3.1. Aparición del romance histórico narrativo ...	515



6.6.3.2.	Épica de asunto medieval.....	516
6.6.3.3.	Hacia la <i>leyenda</i> romántica.....	519
6.6.4.	La plenitud del Romanticismo (1834-1843).....	523
6.6.4.1.	Los romances históricos.....	523
6.6.4.2.	Romance y <i>leyenda</i> .....	529
6.6.4.3.	Leyenda y <i>cuento</i> .....	532
6.6.4.4.	Otras denominaciones y géneros .....	534
6.6.5.	Los años crepusculares (1843-1874) .....	538
6.6.5.1.	Epigonismo y herencia de Zorrilla .....	538
6.6.5.2.	Última oleada de romanceros.....	540
6.7.	La fábula .....	542
6.7.1.	Continuidad de un género dieciochesco.....	542
6.7.2.	Moral y política en la fábula decimonónica.....	545
6.7.3.	La fábula literaria.....	547
6.8.	La poesía satírica y burlesca .....	548
6.8.1.	Autores de transición entre dos siglos .....	548
6.8.2.	Del Romanticismo a la Restauración .....	549
6.9.	Romanticismo y poesía femenina .....	553
6.9.1.	El acceso de la mujer a la escritura.....	553
6.9.2.	Carolina Coronado.....	558
6.9.3.	Gertrudis Gómez de Avellaneda.....	563
6.9.4.	Otras escritoras.....	568
6.9.4.1.	María Josefa Massanés.....	569
6.9.4.2.	Ángela Grassi.....	571
6.9.4.3.	Amalia Fenollosa .....	572
6.9.4.4.	Vicenta García Miranda .....	573
6.9.4.5.	María Dolores Cabrera y Heredia.....	574
	Bibliografía.....	576

## Capítulo 7

<b>La narrativa .....</b>	<b>601</b>
<i>M.<sup>a</sup> José Alonso Seoane, Rubén Benítez, Ángeles Ezama, Antonio Ferraz, Alberto González Troyano, Marina Mayoral, Enrique Rubio Cremades</i>	
7.1. Traducciones de textos narrativos durante el Romanticismo.	603
7.1.1. Empresarios y colecciones .....	603
7.1.2. Recepción y crítica .....	606
7.1.3. Autores, tendencias, éxitos editoriales .....	608
7.2. La novela histórica del Romanticismo español.....	610
7.2.1. Perfil de un género.....	610
7.2.2. Recepción de la novela gótica y sentimental europea.	614
7.2.3. La novela-crónica: Francisco Martínez de la Rosa .....	618
7.2.4. El pastiche estilístico: Serafín Estébanez Calderón .....	619
7.2.5. El modelo de Walter Scott .....	620
7.2.5.1. Rafael Húmara y Salamanca .....	621

7.2.5.2.	Telesforo de Trueba y Cossío .....	622
7.2.5.3.	Ramón López Soler .....	624
7.2.5.4.	Estanislao de Kotska Vayo y Lamarca .....	626
7.2.5.5.	Mariano José de Larra .....	627
7.2.5.6.	José de Espronceda.....	630
7.2.5.7.	Juan Cortada y Sala .....	632
7.2.5.8.	Patricio de la Escosura .....	634
7.2.5.9.	Eugenio de Ochoa.....	635
7.2.5.10.	Enrique Gil y Carrasco .....	636
7.2.6.	Pervivencia de la novela histórica.....	641
7.3.	Otras formas novelísticas.....	643
7.3.1.	Novela ejemplar e ideología .....	643
7.3.2.	Novela y realidad histórica contemporánea .....	649
7.3.2.1.	Miguel de los Santos Álvarez.....	650
7.3.2.2.	Jacinto Salas y Quiroga .....	652
7.3.3.	Novela histórica de referente contemporáneo.....	653
7.4.	La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero .....	656
7.4.1.	Significación de Fernán Caballero.....	656
7.4.2.	Criterios literarios y servidumbres ideológicas. Regionalismo, Costumbrismo y folclore .....	661
7.4.3.	<i>La gaviota</i> .....	667
7.4.4.	<i>La familia de Alvareda</i> .....	669
7.4.5.	Otras narraciones.....	671
7.4.6.	La estela de Fernán Caballero .....	674
7.5.	Novela popular y folletinesca.....	675
7.5.1.	Populismo y subliteratura.....	675
7.5.2.	Wenceslao Ayguals de Izco y su entorno.....	678
7.5.3.	Gregorio Romero Larrañaga .....	683
7.5.4.	Manuel Fernández y González .....	684
7.5.5.	Enrique Pérez Escrich.....	687
7.5.6.	Decadencia del género. Folletinistas menores.....	689
7.6.	Narrativa de filiación atípica .....	696
7.6.1.	Braulio Foz.....	696
7.6.2.	Nicomedes Pastor Díaz.....	700
7.6.3.	Antonio Ros de Olano.....	705
7.7.	Narrativa femenina .....	710
7.7.1.	Vicenta Maturana .....	710
7.7.2.	Ángela Grassi .....	712
7.7.3.	Carolina Coronado .....	713
7.7.3.1.	<i>Paquita y Adoración</i> .....	714
7.7.3.2.	<i>Jarilla</i> .....	717
7.7.3.3.	<i>La Sigea</i> .....	718
7.7.3.4.	<i>La rueda de la desgracia</i> .....	721
7.7.4.	Gertrudis Gómez de Avellaneda.....	722
7.7.4.1.	<i>Sab</i> .....	723
7.7.4.2.	<i>Dos mujeres</i> .....	725
7.7.4.3.	<i>Espatolino</i> .....	728

7.7.4.4.	<i>Guatimozín</i> .....	731
7.7.4.5.	<i>El artista barquero</i> .....	734
7.7.4.6.	Novelas cortas .....	735
7.7.4.7.	Leyendas .....	736
7.8.	El cuento .....	738
7.8.1.	Del relato áureo al cuento romántico .....	738
7.8.2.	El cuento romántico (1825-1845) .....	739
7.8.3.	La etapa 1845-1864 .....	743
	Bibliografía .....	748
	Abreviaturas y siglas .....	771
	Índice alfabético .....	787



# El siglo XIX (I)



## Relación de colaboradores

- M.<sup>a</sup> José ALONSO SEOANE. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid.
- Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS. Colaborador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Rubén BENÍTEZ. Catedrático de la Universidad de California-Los Ángeles.
- Jean-François BOTREL. Catedrático de la Universidad de Rennes II.
- Ermanno CALDERA. Catedrático Emérito de la Universidad de Génova.
- Guillermo CARNERO. Catedrático de la Universidad de Alicante.
- Gisèle CAZOTTES. Catedrática de la Universidad de Montpellier.
- Luis Federico DÍAZ LARIOS. Profesor titular de la Universidad de Barcelona.
- Juan M.<sup>a</sup> DÍEZ TABOADA. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Ángeles EZAMA GIL. Profesora titular de la Universidad de Zaragoza.
- Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES. Catedrático de la Universidad de Harvard.
- Antonio FERRAZ. Catedrático de I. B.
- Ana M.<sup>a</sup> FREIRE LÓPEZ. Profesora titular de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Carlos GARCÍA BARRÓN. Catedrático jubilado de la Universidad de California-Santa Bárbara.
- Salvador GARCÍA CASTAÑEDA. Catedrático de la Universidad Estatal de Ohio.
- Patrizia GARELLI. Profesora titular de la Universidad de Bolonia.
- David T. GIES. Catedrático de la Universidad de Virginia.
- Alberto GONZÁLEZ TROYANO. Profesor titular de la Universidad de Cádiz.
- Jean-Louis GUEREÑA. Catedrático de la Universidad de Tours.
- Robert MARRAST. Catedrático Emérito de la Universidad de Burdeos III.
- Marina MAYORAL. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid.
- M.<sup>a</sup> Pilar PALOMO. Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid.
- Alejandro PÉREZ VIDAL. Profesor Asociado de la Universidad de Gerona.
- Jean-Louis PICOCHÉ. Catedrático Emérito de la Universidad del Maine.
- Rogelio REYES CANO. Catedrático de la Universidad de Sevilla.
- Enrique RUBIO CREMADES. Catedrático de la Universidad de Alicante.
- Jesús RUBIO JIMÉNEZ. Profesor titular de la Universidad de Zaragoza.

Félix SAN VICENTE. Profesor titular de la Universidad de Bolonia.  
Russell P. SEBOLD. Catedrático de la Universidad de Pensilvania-Filadelfia.  
Donald L. SHAW. Catedrático de la Universidad de Virginia.  
John E. VAREY. Catedrático Emérito del Queen Mary and Westfield  
College, Universidad de Londres.

# Introducción a la primera mitad del siglo XIX español\*



*Guillermo Carnero*

1. Extensión y alcance de la cultura.
2. *Status* social del escritor.
3. Literatura y teatro en la esfera privada y familiar.
4. Círculos y sociedades culturales.
5. La mujer: acceso a la cultura y asunción de la escritura.
6. El Romanticismo, entre dos siglos.
7. Realismo, Costumbrismo y novela, o Los tres no son más que dos.
8. La poesía, del Pastor Clasiquino a la «hermandad lírica» femenina.
9. Diversidad de la narrativa.
10. El teatro, de Moratín a la «alta comedia».
11. El auge de la prensa periódica.
12. Orientación bibliográfica.

---

\* Los límites de la época mencionada han de entenderse sin sujeción al fetichismo numérico. Como puede comprobarse en el volumen anterior, en términos culturales y literarios la frontera entre los siglos XVIII y XIX se sitúa en la tercera década de este último; por otra parte, la conclusión de la época isabelina en 1868 parece el término más acertado, como última frontera, de la primera mitad del XIX.

En las referencias bibliográficas que se mencionan en esta Introducción se tendrá en cuenta, salvo excepciones justificadas, lo publicado desde 1975, y no se mencionarán manuales de historia literaria. Tampoco estudios sobre épocas literarias aparecidos fuera de España, cuando su contenido no sea lo estrictamente español; aunque sí tendremos en cuenta las traducciones de tales estudios, por su divulgación entre los lectores españoles y por la ayuda que ofrecen, por analogía, a la comprensión de nuestros fenómenos literarios.



# Introducción a la primera mitad del siglo XIX español

## 1. Extensión y alcance de la cultura

El acceso directo de los españoles a la lectura fue sumamente restringido en el siglo XIX, con un porcentaje de analfabetos que puede estimarse, hacia 1860, en el 80 %, y con una estructura universitaria que hubo de esperar al reinado de Alfonso XII para recuperar el nivel de tiempos de Carlos IV. Ello no impedía, sin embargo, que una revista de clase media como el *Semanario Pintoresco Español* disfrutara de unos 5.000 suscriptores. En todo caso, debe tenerse en cuenta que entre las clases popular y media baja el impreso llegaba a un número de personas muy superior a las capaces de leer por sí mismas, gracias a la lectura colectiva en tertulias y cafés, del mismo modo que entre los alfabetizados las bibliotecas circulantes y gabinetes de lectura suponían un número de lectores muy superior al de ejemplares impresos o vendidos. Del primer fenómeno nos proporciona una vívida descripción Antonio Flores, en *La privanza en 1850*: «La hoja volante que el ciego pregóna entra en el café, léese en voz alta para unos cuantos amigos, dicen los de otras mesas que no oyen nada, y como si tuviesen derecho a oír algo, piden que el lector se suba sobre una mesa y que alce la voz. Hácese lo uno y lo otro, y en medio de un silencio religioso, agrupados todos los concurrentes alrededor de la mesa, oyen la hoja volante».

En la estampa de Antonio Flores recién citada hemos topado con la lectura colectiva protagonizada por un ciego, lo que nos lleva a considerar un fenómeno que, a pesar de su arcaísmo, debe ser tenido en cuenta a la hora de calibrar la difusión del papel impreso y de la infraliteratura entre las capas bajas de la sociedad española del XIX. La Hermandad de Ciegos de Madrid, fundada a fines del siglo XVI, detentó desde comienzos del XVIII el monopolio de la venta ambulante de alelukas, almanques, jácara, romances, relaciones de sucesos y de ajusticiados, villancicos navideños, estampas y opúsculos de tema religioso, a lo que en el XIX se añade el papel de fumar, a veces también impreso. Los ciegos editaban y distribuían esos productos zurrón al hombro o en puestos móviles (caballetes a modo de tendedero de donde colgaban los impresos, que de ahí adquirieron el nombre de *pliegos de cordel*); difundían su contenido recitando o cantando con acompañamiento musical, y rezaban mediante estipendio en iglesias y ante santuarios callejeros. La Hermandad fue suprimida en 1767, reorganizada en 1782 y 1814 y vuelta a suprimir en 1836, aunque de hecho sus actividades perduraron a lo largo de todo el siglo, en las ciudades y especialmente en el medio rural; de ello tenemos numerosos testimonios. Existen pliegos sobre Martínez Campos, Espartero, Diego de León, Prim o Zumalacárregui, y a fin de siglo la literatura de cordel seguía siendo distribuida por la editorial Hernando. En el *Poema nacional* de Salvador Rueda puede leerse el titulado *El ciego de los romances*, que nos relata la llegada del personaje, guiado por su lazarillo, a una aldea en fiestas; tras recaudar el muchacho las limosnas, el ciego cuelga del palo que le sirve de bastón un auca, y acompañándose de una desvencijada guitarra canta un horroroso romance («un feroz asesino, / según el relato expresa, / alzando a un niño en los brazos / con desusada fiereza / contra el duro pavimento / desaforado lo es-



trella»). La concurrencia le compra otros romances impresos sobre casos de amor, crímenes, brujas o bandoleros; sigue entre tanto la fiesta con misa y procesión, y remata el ciego la jornada con una segunda sesión en la fonda donde pasa la noche. Ejerce el ciego su profesión en los mismos ambientes por los que transita el vendedor ambulante, descrito por Eduardo de Palacio en el tomo I (1872) de *Los españoles de ogaño*; con su cofre auestas ofrece en los cafés corbatas, pendientes, gemelos, navajas, peines, alfileros, dedales, boquillas, petacas, jabón, ligas o leontinas. Si el ciego se ocupa de la venta ambulante de los ínfimos impresos que distribuye, otros galeotes de la cultura venden a domicilio libros por entregas, obras de lujo y enciclopedias, como Ido del Sagrario en *Fortunata y Jacinta*, en la escena en la que alcanza el «estado eléctrico» gracias a las chuletas y el vino que maliciosamente le ofrece Juanito.

La imprenta se beneficia a lo largo del XIX de una constante innovación técnica (mecanización progresiva, aumento de la velocidad de impresión) a la que se debe el abaratamiento del producto y su potencial popularización. El libro adquiere, frente a la sobriedad dieciochesca, una notable diversidad gracias a la ilustración. El negocio de imprenta y edición adquiere en la primera mitad del siglo la entidad que reflejan los nombres de Wenceslao Ayguals de Izco, Ignacio Boix, José Antonio Brusi, Mariano de Cabrerizo, Manuel Delgado, Francisco de Paula Mellado, Ildefonso Mompié, Manuel Rivadeneyra: un testimonio de ese auge, en el capítulo «Comercio literario» de *Las ferias de Madrid* (1845) de Antonio Neira de Mosquera. Sobre las librerías los testimonios son poco halagüeños: el *Semanario Pintoresco Español* atribuye su decadencia (*Del ramo de librería en España*, número 52, 1841) a las circunstancias políticas desfavorables, la carestía y mala calidad del papel, la deficiente distribución y la competencia de los libros impresos en español fuera de España.

De entre las bibliotecas particulares de la época que nos ocupa destacaron las de Joaquín Gómez de la Cortina (marqués de Morante), Juan Nicolás Böhl de Faber, Agustín Durán o Pascual de Gayangos, excepcionales y por ello poco representativas de la inclinación a la lectura entre sus contemporáneos. Tenemos inventarios de las de algunos políticos de primer orden, que nos dan cifras de entre 1.000 y 3.000 volúmenes, y de intelectuales y funcionarios acomodados, entre 300 y 900; las de profesionales de clase media suelen rondar los 100. Aunque estas cifras deben tomarse con reservas acerca de su representatividad, parecen indicar el aumento y consolidación del hábito de leer entre las clases altas o acomodadas. Añádase el despegue de la prensa y el éxito de las publicaciones por entregas, y el balance será forzosamente positivo, sobre todo si lo comparamos con la situación al empezar el siglo.

La principal biblioteca pública fue la Real, abierta por Felipe V y convertida en 1836, con el nombre de Biblioteca Nacional, en un organismo ya no dependiente de Palacio. En el XIX estuvo en la plaza de Oriente, esquina a la calle de la Bola, hasta su traslado al paseo de Recoletos, donde las obras, empezadas en 1866, tardaron casi treinta años en concluirse. La obligación de depositar en ella todo impreso en el momento de su aparición fue instituida en 1716, pero no parece que se cumpliera con rigor pues hubo de renovarse, en el siglo que nos ocupa, en 1819, 1837, 1841, 1843, 1879 y 1896. En los números 8, 10 y 19 (1837) del semanario *No me olvides*, Jacinto Salas y Quiroga se preguntaba por qué se-

guía sin efecto la reciente disposición que autorizaba a las mujeres a utilizarla, y se lamentaba de la caótica clasificación y difícil localización de los fondos, y del inadecuado horario. Aún en 1884, en *La Biblioteca Nacional* (de la colección *Aguas fuertes*), Armando Palacio Valdés escribía una divertida sátira de las tribulaciones de un lector ante la carrera de obstáculos que suponía solicitar un libro y soportar la ineficacia y la arrogancia de los funcionarios de un cuerpo que, aunque constituido en 1858, carecía de profesionalidad y de espíritu de servicio.

El fenómeno cultural más notable del XIX es el extraordinario auge de la prensa periódica, desde el diario a las revistas de aparición mensual. En el caso de las publicaciones de contenido político ello supuso la generalización de un nuevo medio de comunicación de masas capaz de crear y orientar la opinión pública, que preocupó altamente a los detentadores del poder y dio lugar a una abundante y minuciosa reglamentación cuyos vaivenes fueron reflejo de la alternancia de progresismo y moderantismo que, con todas sus variantes, caracteriza la vida política de nuestro XIX. Tras la restricción debida en el reinado de Carlos IV al deseo de aislar el país de la Francia revolucionaria, las Cortes de Cádiz decretaron una amplia libertad que eliminaba la censura previa salvo en materia religiosa y establecía fiscalía y juntas de censura para entender en delitos de imprenta, aboliéndose la Inquisición (que fue restablecida en 1814 y vuelta a abolir en 1820 y 1834) e imponiéndose la obligatoriedad del pie de imprenta como garantía de responsabilidad. El golpe de Estado de 1814 restableció la censura previa y suprimió la obra de las Cortes y los periódicos, salvo unos pocos de miscelánea cultural. El Trienio volvió a la situación anterior introduciendo el juicio por jurado, y a la muerte de Fernando VII las esperanzas de liberalización quedaron frustradas por una legislación que mantenía la censura previa en política y religión, imponía un depósito o fianza para la fundación de un periódico y creaba la figura del «editor responsable», a quien se exigían condiciones de renta acordes con la restricción del sufragio en el Estatuto Real de 1834. La Constitución de 1837 eliminó la censura previa a cambio del depósito de ejemplares antes de su distribución, y mantuvo la fianza (cuya finalidad era servir de garantía a cuenta de eventuales multas) y al editor responsable. Se comprende que tan magra y cicatera situación mereciera los sarcásticos comentarios de Larra, defraudado, como el país entero, por el rumbo de la regencia de María Cristina, sustituida por Espartero hasta la apresurada declaración de mayoría de edad de Isabel II, en 1843. En *La redacción de un periódico* (1836), Manuel Bretón de los Herreros insertó (acto I, escena 1) una larga lista de periódicos fenecidos, y aludió (IV, 1 y V, 20) a la supresión de artículos por la censura previa. En *El editor responsable* del mismo Bretón proponen a Gaspar, oficial encuadernador, que acepte serlo del periódico de oposición *El Terremoto*, a cambio de una cantidad de dinero (I, 2). Gaspar, escudándose en los requisitos exigidos, argumenta: «Yo no convengo / pues casa abierta no tengo / ni pago contribución», pero acaba aceptando tras la falsificación de aquéllos. Lo prenden (I, 8) después de publicarse un artículo incendiario, y en el acto II es juzgado, aunque el jurado lo absuelve; se menciona (II, 19) «el consabido depósito», la fianza que asegura el cobro de las multas.

La década moderada supuso el aumento de la fianza y la creación de una jurisdicción especial para delitos de imprenta. La ley Nocedal de 1857 elevó la

fianza a 300.000 reales en el caso de los diarios, reducidos a 100.000 por la ley Cánovas de 1864 y elevados de nuevo a 200.000 tres años más tarde. Hasta la Revolución de 1868, la prensa española estuvo, por un procedimiento u otro, fuertemente amordazada.

El siglo XIX supone la aparición de la historiografía literaria en su sentido contemporáneo, y su introducción en la enseñanza como disciplina con entidad propia. Entre 1784 y 1806 fueron apareciendo los diez volúmenes de *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* del jesuita Juan Andrés, publicado unos años antes en Italia y declarado libro de texto en los Reales Estudios de San Isidro; en la Enseñanza Media lo fue el *Manual* de Antonio Gil y Zárate, medio siglo después. Entre 1861 y 1865 vio la luz la *Historia crítica de la Literatura Española* (limitada a lo medieval) de José Amador de los Ríos, también editor del marqués de Santillana y autor de una monumental *Historia de los judíos*. Y a lo largo de la primera mitad del siglo van apareciendo las obras de Bouterweck, Sismondi y Ticknor (1804, 1813, 1849, traducidas al español en 1829, 1841-1842, 1851-1856 respectivamente), que inician y consolidan la tradición del hispanismo en el extranjero. A su modo son también un compendio de historia literaria española las *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (1820) de José Marchena, ilustradas con una amplia selección de textos.

Importantes colecciones se crearon en esta época. A la Biblioteca de Autores Españoles (1846) seguimos todavía recurriendo; fue iniciativa de Aribau y del editor Manuel Rivadeneyra, y la impulsaron Amador de los Ríos, Adolfo de Castro, Pascual de Gayangos, Hartzenbusch, Mesonero y Cándido Nocedal. Anterior es la *Colección de los mejores autores españoles* que dirigió en París Eugenio de Ochoa desde 1838. La Real Academia Española abrió en 1866 su *Biblioteca selecta*; de ese año y del siguiente datan las ediciones de las sociedades de Bibliófilos Españoles y Andaluces. La *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, iniciada en 1842 por Martín Fernández de Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda (los tres, académicos de la Historia), dio en algunos de sus volúmenes textos de interés sobre Fr. Luis de León (vols. X y XI, 1847), Garcilaso (XVI, 1850), Pero López de Ayala (XIX y XX, 1851 y 1852), Fernando de Herrera (XXI, 1852), Arias Montano (XLI, 1862), El Brocense (II, 1843).

Antologías destacables fueron la *Colección* de Pedro Estala, o de Ramón Fernández (1786-1798); el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia Española* de Antonio de Capmany (1786-1794), compendiado por Ochoa en un solo volumen en 1841; las *Poesías selectas castellanas* de Quintana (1807-1833); la *Biblioteca selecta* de Pablo Mendíbil y Manuel Silvela (1819); la antes citada obra de Marchena; la *Floresta de rinas antiguas castellanas* (1821-1825) y el *Teatro español anterior a Lope de Vega* (1832) de Juan Nicolás Böhl de Faber, o *Espagne poétique* (1826-1827) de Juan M.<sup>a</sup> Maury, y tras todo ello muchos de los volúmenes de la BAE.

La primera mitad del XIX presenció un notable avance en el terreno de la bibliografía: la *Biblioteca de escritores aragoneses* (1796-1802) de Félix Latassa, la *Biblioteca valenciana* (1827-1830) de Justo Pastor Fuster, las *Memorias* sobre escritores catalanes (1836) de Félix Torres Amat, el catálogo de manuscritos españoles de la Biblioteca Nacional de París (1844) de Eugenio de Ochoa, el *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX* (1859) de Manuel Ovilo y Otero, el *Catálogo del teatro antiguo español* (1860) de Caye-



tano Alberto de la Barrera, el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (iniciado en 1863) de Bartolomé José Gallardo, el *Boletín bibliográfico español y extranjero* (1840-1850) y el *Diccionario general de bibliografía española* (iniciado en 1862) de Dionisio Hidalgo.

La edición de clásicos españoles se enriqueció también considerablemente. La obra de Cervantes fue publicada por Hartzenbusch y Cayetano Rosell; el *Quijote*, por Fernández de Navarrete, Diego Clemencín, Eugenio de Ochoa y Hartzenbusch (1863, Argamasilla de Alba). La de Calderón, por Hartzenbusch y la RAE. La de Lope, por Ochoa, y Hartzenbusch y Rosell. La de Quevedo, por Aureliano Fernández Guerra y Florencio Janer, y Ochoa. La de santa Teresa, por el mismo Ochoa y Vicente de la Fuente.

En un ámbito más amplio que el de las publicaciones y actividades eruditas y académicas, los clásicos españoles permanecieron en el acervo cultural colectivo gracias a su publicación en colecciones no especializadas y a su presencia en la prensa periódica. En revistas literarias y culturales (como *El Artista*, *El Laberinto*, *El Fénix*) y en revistas misceláneas (como el *Semanario Pintoresco Español*) aparecen constantemente artículos biográficos o de divulgación de su obra. La falta de estudios sobre la prensa diaria y noticiera de la época —téngase en cuenta, con todo, Simón Díaz, 1963— no permite calibrar cuál pudo ser su influencia al respecto. El *Manual alfabético del Quijote, o colección de pensamientos de Cervantes* (1838) y las *Sentencias de Don Quijote y agudezas de Sancho* (1863) de Mariano de Rementería, así como las sucesivas ediciones de *El espíritu de Miguel de Cervantes* de Agustín García de Arrieta, son documento de la costumbre de memorizar frases cervantinas con destino a la conversación de salón o la tertulia.

Con todo, debe dejarse constancia de que a uno de nuestros más meritorios clásicos no supieron comprenderlo ni hacerle justicia ni siquiera los mejores conocedores y catadores decimonónicos de nuestras Letras: Luis de Góngora. En ello heredó el XIX la descalificación del Barroco por el Neoclasicismo dieciochesco. Según Alcalá Galiano, en su prólogo a *El moro expósito* (1834) de Rivas, el mal gusto culterano del XVII resultó del olvido de la sencillez clásica, y de la psicopatía colectiva derivada de la falta de libertad de pensamiento. Mesonero dedicó un artículo a Góngora en el número 54 (1837) del *Semanario Pintoresco*, fundado en la distinción entre el ingenio y frescura de las letrillas y romances, y la extravagancia, hinchazón y oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades*, dislate para el que no encontró más explicación que el afán de originalidad, la ambición y el desarreglo mental. Juan Valera, Cueto y Menéndez Pelayo se expresaron posteriormente en parecidos términos. Un desdén tan unánime y tan sólidamente avalado llegó a ser lugar común incuestionable hasta que la Generación del 27 —ante todo Dámaso Alonso— supo encontrar belleza y luminosidad en el laberinto gongorino.

## 2. *Status* social del escritor

En el siglo XIX, como en el anterior, la culminación de la carrera de un escritor la constituía el ingreso en las Reales Academias. A la Española pertenecieron Bretón, Francisco Javier de Burgos, Campoamor, Donoso Cortés, Patricio

de la Escosura, Antonio Gil y Zárate, Luis González Bravo, Juan Eugenio Hartzenbusch, Nicomedes Pastor Díaz, Quintana, el duque de Rivas; a la de Bellas Artes, Gil y Zárate, Quintana, Rivas; a la de la Historia, Alberto Lista, Donoso Cortés; a todas las citadas y a las de Ciencias Morales y Políticas y Jurisprudencia y Legislación, Francisco Martínez de la Rosa. El peregrino agasajo de la coronación cupo a Quintana y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Más positivo y no menos brillante florón era el desempeño de altos cargos públicos, la más noble faceta de la «empleomanía» que como sintomática del siglo denunciaron costumbristas y satíricos. Fueron diputados o senadores Antonio Alcalá Galiano, Wenceslao Ayguals de Izco, Burgos, Campoamor, Patricio de la Escosura, Espronceda, Martínez de la Rosa, Pastor Díaz, Quintana, Rivas, Antonio Ros de Olano, y Larra resultó elegido aunque no llegara a sentarse en el Congreso. Llegaron a ministro o embajador Alcalá Galiano, Burgos, Donoso Cortés, Escosura, González Bravo, Martínez de la Rosa, Rivas, Pastor Díaz. Éste y Campoamor fueron gobernadores civiles, y el segundo, director general de Sanidad; Quintana y Gil y Zárate, directores generales de Instrucción Pública; Bretón y Hartzenbusch, directores de la Biblioteca Nacional. En su poema *Cuadro de pandilla* comentó Martínez Villergas el célebre cuadro de Esquivel, pintado al mediar el siglo, donde se reúne medio centenar de literatos alrededor de Zorrilla. «Es una turbamulta acostumbrada / con la intriga a medrar», sentencia el poeta, molesto por haber sido excluido del grupo; y con evidente injusticia se refiere luego a la vía de acceso a los cargos públicos que era el éxito literario, y viceversa: «Por esto sólo con horror me miran / los que por el político mercado / su dignidad vendiendo audaces giran».

Pero si la gloria y los empleos eran el horizonte remoto de los hombres de letras del XIX, a corto plazo la subsistencia les imponía otras preocupaciones más modestas. Pocos se dedicaron a la docencia, tarea oscura y mal pagada; el caso de Lista es a todas luces excepcional. Vivir de la pluma fue la gran batalla y la gran novedad del XIX. La propiedad intelectual fue regulada por las Cortes de Cádiz y limitada a diez años después de la muerte del autor, plazo ampliado a cincuenta (veinticinco en el caso de obras de teatro) en 1847 y a ochenta en 1879. La guerra civil entre autores y editores (véase el segundo de los artículos de Larra titulados *¿Quién es por acá el autor de una comedia?*) se generaliza en el XIX, no sin precedentes sonados, como el pleito, a fines del XVIII, entre Pedro Montengón y la casa de Sancha. La peculiaridad distintiva del XIX en cuanto a las condiciones de vida del escritor es la conversión generalizada de la obra literaria en un producto sujeto a las leyes de un mercado que, si ofrece una demanda potencial de la suficiente entidad para que tenga sentido la profesión de escritor como fuente exclusiva de ingresos capaz de sustentar a quien la desempeña, al mismo tiempo lo deja indefenso ante las oscilaciones de esa demanda y lo obliga a subordinarle su libertad creativa. En *La bohemia* de Walter Benjamin puede encontrarse un agudo análisis de ese proceso y sus componentes: la dependencia del escritor y su éxito (Dumas, Lamartine, Sue) o fracaso (Baudelaire), según sepa o no halagar los gustos del consumidor; los fenómenos del taller, del «negro» y del *manager* literario, el salto a la carrera política merced a la fama obtenida pluma en mano.

Son abundantes los testimonios de escritores decimonónicos españoles a propósito de la situación que he pretendido bosquejar. En *¿Quién es el público y*

*dónde se encuentra?*, Larra concluye que si es un sinsentido poner en dicho público la justificación última del trabajo intelectual y la justa valoración de sus méritos, «sólo concibo y me explico perfectamente el trabajo, el estudio que se emplean en sacarle los cuartos». Mesonero se pregunta, en *Costumbres literarias*, por el destino del hombre de letras que, confiado en sus dotes, haya desdeñado los intereses materiales: «su vida se consumirá angustiosa en medio de tristes privaciones» aunque logre alta estima de los entendidos y la fama póstuma. En el presente, sigue Mesonero, los jóvenes ambiciosos abrazan las Letras para alcanzar honores y empleos políticos, «en términos que un mero literato no sirve para nada a menos que guste de cambiar su título de autor por un título de autoridad». Y en *El autor de bucólica* (uno de los *tipos hallados* de sus *Contrastes*) escribe: «La literatura mercantil se desarrolla, en fin, entre nosotros», aunque «la importancia metálica de esta profesión no ha llegado en España al grado que alcanza en los mercados extranjeros, y solamente el ramo teatral es el que ofrece ventajas a los que se dedican a cultivarle», si bien el poeta dramático, a tenor de la *Fisiología del poeta* (1843) de Mariano Noriega, ha de correr con el coste de las timbas que lo amenazan con silbar sus obras o le ofrecen aplaudirlas.

«En el día ya empiezan los artistas a formar clase y a considerarse un estado, aunque sin posición; y aquí, lector amigo, consiste el *busilis* en la posición, y no de tercera y cuarta como de baile, sino de empleo u ocupación productiva, de modo que aunque hayamos adelantado un pasito en punto a considerárenos ya una clase de hombres que no son, como hasta hace poco, ni desocupados, ni locos ni mal entretenidos, aún no hemos conseguido una posición en el mundo, por cuanto el trabajo no es como un pagaré que representa siempre dinero tangible.» Estas palabras de Gregorio Romero Larrañaga (*La gastronomía y la literatura*, en el *Álbum de Momo*) son de una sorprendente perspicacia.

Antes he dicho que fue peculiaridad del XIX el cambio en el *status* del escritor y en la definición social de su labor que los convirtió, respectivamente, en productor y en mercancía. Nuestros hombres de letras del XIX percibieron tales diferencias en su contraste con la situación vigente en el Antiguo Régimen. Zorrilla colaboró en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) con un artículo titulado *El poeta*, que empieza con el parangón entre el del siglo XVIII y el del XIX; el primero vivía del mecenazgo o dedicaba a la literatura los ocios de una profesión sólida, mientras para el segundo las Letras son una ocupación autónoma que —¡una vez más!— puede conducirlo a «la Secretaría de Estado o de Gobernación, la Biblioteca Real o una legación al extranjero», y también, si no es un simple aficionado sino «el que cuenta con hacer de la poesía su profesión y su ocupación de toda la vida», y si se dedica al teatro, el género lucrativo por excelencia, puede labrarle un porvenir de gloria y «utilidad».

### 3. Literatura y teatro en la esfera privada y familiar

Es difícil hacerse una idea exacta de la medida en que las mentalidades y los comportamientos, tanto individuales como colectivos, pudieran resultar afectados o dirigidos por la visión del mundo y por los arquetipos psíquicos creados por la literatura en la España del XIX; deberíamos disponer para ello de una can-



tividad suficiente de testimonios directos en forma de memorias, diarios y epistolarios escritos por personas corrientes, sin intención ni profesionalidad literaria. A falta de ellos hemos de echar mano de las indicaciones que al respecto nos ofrecen las obras literarias mismas en su reflejo de la realidad humana y social de la época, reflejo que en mayor o menor grado hay que suponer enriquecido o alterado por la mayor cultura de los creadores en comparación con la de los modelos de sus criaturas, y por la proyección en éstas de las cavilaciones de aquéllos.

La vida de relación en el XIX, mucho más intensa que la actual, consagraba buena parte del tiempo libre a la celebración de reuniones con diversos pretextos y en circunstancias muy variadas. Esas reuniones podían limitarse a la estricta unidad familiar, formada por quienes conviven a diario bajo el mismo techo, o ampliarse acogiendo visitantes procedentes del exterior. La reunión ampliada de dimensiones modestas podía ser ocasional o bien tener, como celebración de cumpleaños o de aniversarios, tertulia o *salón*, periodicidad establecida; la de mayor dimensión (recepción, fiesta) surgía esporádicamente dentro de las obligaciones sociales y de creación de imagen de los anfitriones. Se llamaba *asaltos* a las fiestas de dimensión no muy amplia en las que la iniciativa de la celebración correspondía a quienes, tras autoconstituirse en invitados, comunicaban a su futuro anfitrión, como juego, su llegada en un plazo de horas, obligándolo amistosamente a preparativos apresurados cuyas posibles deficiencias quedaban disculpadas por la sorpresa.

La gama de distracciones en todas estas reuniones incluía el banquete, los juegos de azar, la murmuración, la ejecución de música a cargo de los concurrentes o de profesionales, los juegos de manos, la conversación sobre toda clase de temas (especialmente políticos y literarios), la lectura de poemas y la representación casera de dramas y de escenas de zarzuela y hasta de ópera.

En 1796 y 1797 se publicaron (y se reeditaron en 1837) los ocho volúmenes de *Las noches de invierno* de Pedro M.<sup>a</sup> de Olive, con el subtítulo de *Biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y del arte*. No cabe duda de que la obra pudo estar destinada a la lectura individual solitaria, pero el prólogo nos induce a suponerle otra posible finalidad. En él, Amelia y su amiga Cecilia se preguntan en qué emplear las veladas invernales, descartando el baile y el juego, y optan por dedicarlas al relato y comentario de historias y curiosidades, para lo cual se forma una tertulia a la que asisten otras cinco personas. Las *Noches* sirvieron verosímilmente para proporcionar a sus lectores temas y datos en situaciones reales similares a la descrita en el prólogo; los tres últimos volúmenes son un *Diccionario de diversión y de instrucción* sobre los asuntos enumerados en el subtítulo antes citado. Entre 1815 y 1820 se publicaron las *Tertulias de invierno en Chinchón* de Antonio Valladares de Sotomayor, subtituladas *Conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas*, cuyo prólogo describe una tertulia semejante formada por diez personas; el contenido de los cuatro volúmenes tiene el mismo carácter misceláneo de la colección de Olive. *El remedio de la melancolía* (1821, 4 vols.) de Agustín Pérez Zaragoza Godínez recopila chistes, trucos de magia casera, acertijos matemáticos, juegos de manos y de naipes y novelas cortas; y hasta fin de si-

glo siguió usándose el *Manual completo de juegos de sociedad* (aparecido en 1831) de Mariano de Rementería.

Las *Memorias de un setentón* de Mesonero evocan la notable tertulia literaria que tenía lugar, a fines de la tercera década del siglo, en casa de don José Gómez de la Cortina, y que contaba con la presencia y la palabra de Bretón, Fermín Caballero, Patricio de la Escosura, Estébanez Calderón, Gil y Zárate, Rafael Húmara, Larra, Ventura de la Vega; y la más relajada y festiva de los «caballeros de la cuchara» (nombre debido a uno de sus componentes, Salustiano de Olózaga), a la que concurrían Gil y Zárate y José de la Revilla. Pero no todas estaban formadas por escritores profesionales; el capítulo 1 de la segunda parte nos describe las tertulias caseras de la misma época, modestas aún, nacidas de la reunión de unas cuantas familias y donde se jugaba a la lotería o a prendas, se bailaba y se tocaba música y las jóvenes cantaban al piano, entre «sabrosas pláticas» y «tiernos coloquios». En la obra de Fernán Caballero abundan escenas de ese corte; en el capítulo 7 de la primera parte de *Elia*, con ocasión del cumpleaños de la asistenta; en los 2 y 7 de la primera de *Clemencia* y sobre todo en la segunda de *La gaviota*, capítulos 1, 4, 5, 6 y 7. Tropezamos en ellas con hombres y mujeres que han leído toda clase de novelas, libros de viaje y folletines, a Dumas, Paul de Kock, Quintana, Rivas, Martínez de la Rosa y el célebre *Bertoldo*, *Bertoldino* y *Cacaseno*, y hablan de ellos, de música, ópera, cantantes célebres como María Malibrán y éxitos teatrales como *La pata de cabra*. Por muy modestas que fueran esas reuniones de la primera mitad del siglo en comparación con las posteriores, tenían la suficiente entidad como para que don Domingo de Osorio sugiera a la marquesa el ahorro de suprimirlas, en el capítulo 11 de *Lágrimas*.

Cuatro artículos les dedicó Juan Martínez Villergas al filo del medio siglo, en el *Álbum de Momo*; se celebraban, nos dice, de seis de la tarde a once de la noche; se jugaba en ellas a naipes, damas, prendas y lotería, se hablaba de política, literatura, música y pintura, se recitaban y se repentizaban versos y las niñas casaderas se hacían notar cantando con acompañamiento de piano o de guitarra. En la misma época transcurre la acción de *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón, *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera y *Pedro Sánchez* de José M.<sup>a</sup> de Pereda. En la tertulia de don Trajano Pericles de Mirabel (capítulos 4 y 5 del libro tercero de la primera) son autores conocidos Víctor Hugo, Larra, Espronceda, Rivas, Pastor Díaz, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Faustino escribe a su madre, en el capítulo 6 de la segunda, que su tío Alonso tiene una por las noches en la que habla «de política, de literatura, de artes, de todo en suma, con autoridad imperiosa» y con la arrogancia que le confieren su riqueza y rango; en el capítulo 28 los marqueses de Guadalbarbo «recibían una vez por semana y reunían en sus salones a lo más distinguido de Madrid por hermosura, nacimiento, letras y armas». También semanal era la tertulia de cierta duquesa a quien, con su ramplonería habitual, pide en *El último lunes* Fernández Grilo que, como las oscuras golondrinas, regrese y reanude sus *soirées*: «Plegue al Cielo que cerca / de tus amigos, / cuando otra vez nos abras / tu paraíso / decirse pueda: / ¡Esto ya no se marcha, / esto se queda!»

En el capítulo 16 de la tercera de las novelas antes citadas, *Pedro Sánchez*, nos introduce Pereda en una fiesta a la que asisten González Bravo, Ventura de

la Vega, Martínez de la Rosa, Patricio de la Escosura, Adelardo López de Ayala, Tomás Rodríguez Rubí y Bretón, que lee unos versos.

Fue costumbre heredada del siglo XVIII la de las representaciones dramáticas por compañías de aficionados en casas particulares, en teatros de barrio y otros locales o en los coliseos de ciudades pequeñas que no podían permitirse mantener compañías titulares ni recibir más que de tarde en tarde la visita de las itinerantes.

Sabemos que Martínez de la Rosa, desterrado en La Gomera en 1814, representó comedias (entre ellas *El café* de Moratín) con los oficiales de la guarnición que lo retenía preso. En *La Serafina*, novela epistolar de José Mor de Fuentes (1807), la carta de 15 de enero de 1787 dice que «algunos aficionados han compuesto una sala» donde representan a Calderón, con tonadilla y sainete de Ramón de la Cruz. El *Bosquejillo de la vida y escritos* (1836) del mismo Mor menciona las comedias de aficionados en Monzón hacia el año 1830; de la misma época las recuerda el habilitado del clero en el capítulo 4 de *Su único hijo* de Clarín, y en el 6 alude a la costumbre de escenificarlas don Benito, en la escena en que Bonifacio Reyes va a devolverle los 6.000 reales.

Bretón de los Herreros se ocupó *De las comedias caseras* en el *Correo Literario y Mercantil* de 2 de noviembre de 1831, señalando que «en Madrid las ha habido estos últimos años muy brillantes en todos sentidos». Mesonero trató de *La comedia casera* en sus *Escenas matritenses*, enumerando los quehaceres que debían afrontar los componentes de las improvisadas compañías: buscar local, decorados y enseres, instalar las candilejas, copiar las partes de los actores..., a lo que añade la instalación del ambigü el artículo *Comedias caseras* del *Semanario Pintoresco Español*, número 22 de 1845. Julio Nombela cuenta haber tenido en 1850 y en Morón de la Frontera un teatro casero donde con un grupo de amigos representó, entre otras obras, la que por este y otros testimonios parece haber sido una de las preferidas en el repertorio de las compañías de aficionados: *El puñal del godo* de Zorrilla.

En *El Contemporáneo* de 14 de abril de 1863 publicó Juan Valera una nota de sociedad titulada *Representación dramática en casa de los duques de Medina-celi*, preciosa para hacernos una idea de la envergadura que alcanzaba el teatro casero en los estratos superiores de la sociedad española del XIX. Asistieron la reina y el rey consorte, los duques de Montpensier, dos nietos del rey de Francia Luis Felipe, los duques de Alba y Osuna, Julián Romea, el marqués de Molins, Ventura de la Vega, Manuel del Palacio y un delicado ramillete de las más distinguidas bellezas madrileñas. Terminó la fiesta después de las tres de la madrugada, tras un banquete. Salieron a escena la duquesa de Medinaceli, la marquesa de Villaseca, dos hijos de Ventura de la Vega y varios distinguidos caballeros y señoritas, ante un público de 200 invitados.

En la colección *Los españoles de ogaño* (1872, vol. II) tenemos dos artículos de interés sobre el tema: *El cómico casero* de José Soriano de Castro, y *El cómico de afición* de Eduardo Bustillo, sobre todo el segundo de ellos.

El capítulo 8 de *La novela de un novelista* de Armando Palacio Valdés recrea la vida cultural de Avilés hacia 1860 y las diversiones de sus habitantes, que participan apasionadamente en el acontecimiento que es siempre la llegada de compañías de teatro, zarzuela y comedia, y también de circo, con animales



amaestrados, monstruos humanos y prestidigitadores. La ciudad tiene una sociedad de baile (El Liceo), una compañía de aficionados que lleva a las tablas dramas escritos por un poeta local, Pedro Carreño, que las dirige y se reserva en ellas papeles secundarios, e incluso una compañía de ópera de aficionados, que se atreve con *Lucia di Lamermoor* de Donizetti. Y en el capítulo 4 de *Riverita*, del mismo Palacio, tenemos el atrevimiento sumo: una sesión de ópera casera.

La literatura del XIX nos ha dejado abundantes testimonios sobre hábitos y preferencias de lectura individual, y también sobre pautas de conducta y de pensamiento inducidas por aquélla o por el teatro. En carta de 28 de enero de 1787 de la primera parte de *La Serafina* justifica Mor de Fuentes el atractivo de la novela, el género predilecto del siglo, en su análisis de la psicología de la sentimentalidad y el apasionamiento, y tras emparejar la *Clarisa* de Samuel Richardson con el *Quijote* lamenta sólo que Cervantes, por haber tratado poco a las mujeres, no exprese debidamente «las llamaradas y calofríos, el vaivén perpetuo, el flujo y reflujo de una pasión vehemente». Desde otra perspectiva, unas anónimas *Reflexiones sobre el teatro* del número 141 (1838) del *Semanario Pintoresco Español* atribuyen la extensión del vicio y del suicidio a la apología que de «todos los caprichos de la imaginación» presentan el teatro y la literatura del Romanticismo que en la época se llamó «frenético», muy distinto del conservador y alemán que, según don Narciso en el capítulo 8 de la primera parte de *Elia*, «ha puesto de moda el misticismo con sus catedrales con vidrieras pintadas, sus opacas luces».

Los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, *Clemencia* y *Lágrimas* de Fernán Caballero, *Pedro Sánchez* de Pereda, *Mariquita* y *Antonio* y *Las ilusiones del doctor Faustino* de Valera nos dan idea de las lecturas de los varones españoles en la primera mitad del siglo. Junto a unos cuantos clásicos españoles (Jorge Manrique, Cervantes, Lope, Calderón, Fr. Luis de Granada, el Romancero, el *Teatro español anterior a Lope de Vega* de Böhl de Faber) y autores del siglo anterior (Meléndez Valdés, Moratín, Pedro Montengón) destacan los contemporáneos (Arolas, Ayguals, Bretón, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Luis de Eguílaz, Escosura, Espronceda, Fernández y González, Antonio Flores, Gertrudis Gómez de Avellaneda, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Martínez de la Rosa, Mesonero, Gregorio Romero Larrañaga, Rivas, Rodríguez Rubí, Antonio de Trueba, Zorrilla, Ventura de la Vega). La literatura extranjera es predominantemente francesa (Molière, Chateaubriand, Casimir Delavigne, Dumas, Víctor Hugo, Paul de Kock, Lamartine, Lesage, Pigault-Lebrun, George Sand, Soulié, Sue, Madame de Staël) e inglesa (Byron, Fenimore Cooper, Poe, Richardson, Walter Scott).

En *Mariquita* y *Antonio* de Valera, la casa de huéspedes granadina donde se aloja Antonio está adornada con litografías que representan a los héroes de *Pablo* y *Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre y *Matilde* de Madame Cottin. Antonio se pregunta, en carta a don Diego, si su desencanto y hastío del mundo no procederán acaso de su afición a la poesía romántica; Antonio y Juan analizan los sentimientos del primero hacia Mariquita en términos de metafísica dantesca y petrarquista; los granadinos (capítulo 20) ven a Mariquita «como un ser superior mal comprendido, como una de esas joyas brillantes, hermosas y limpias que por algún inescrutable designio de la Providencia han venido a caer en el fango del mundo», a imagen de las heroínas de Víctor Hugo y Miguel de los Santos Álva-

rez. El protagonista de *Las ilusiones del doctor Faustino* se ve a sí mismo como el de *Los amantes de Teruel*; lamenta no ser el corsario de Byron, un caballero medieval o un bandido, y su concepto del amor es totalmente literario y romántico: «La cuestión estaba en hallar en lo profundo del alma de su prima los tesoros poéticos que él por momentos le atribuía [...] Era indispensable que fuese tan mala o tan buena como él soñaba, ya que hasta por mala comprendía él que podría amarla de amor no vulgar».

La mujer aparece desde el comienzo de siglo como lectora de novelas y especialmente inclinada a orientar sus sentimientos y su conducta imitando modelos literarios, con gran peligro y muy frecuente quebranto de su honestidad. «Su natural propensión al amor —escribe Mor de Fuentes en carta de 3 de septiembre de 1786 de la primera parte de *La Serafina*—, fomentada con las especies anoveladas que les atufan el cerebro, las obliga a echar mano del primer individuo que se les depara.» En *Las señoritas de hogaño* (1832) de Ramón López Soler, Leonor ve a un mozo enamorado como «uno de esos héroes desgraciados que nos pintan las novelas», y Matilde vuelve de París, donde se ha educado, «con una fantasía llena de lances novelescos». El prólogo de Agustín Pérez Zaragoza Godínez a su *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) promete a las señoritas que sean sus lectoras toda suerte de temblores, estremecimientos, visiones terroríficas y pesadillas, palpitaciones y desmayos.

Los personajes femeninos de Fernán Caballero leen a Cervantes, Dumas, Defoe y novelas francesas (como la Eloisita de la tertulia sevillana de la condesa de Algar en *La gaviota*), además de libros devotos. Es una lástima que no sepamos cuáles eran «los más selectos de nuestros antiguos y modernos escritores» atesorados en la «bonita librería baja a la inglesa, cubierta de cortinitas flotantes de tafetán carmesí» de la protagonista de *Clemencia* (parte segunda, capítulo 2).

Doña Araceli cita, en *Las ilusiones del doctor Faustino*, *El castigo del pensante* de Tirso, y Constancita poetiza en el capítulo 28 sus recuerdos de Faustino: «Ella quizá había roto las mágicas cuerdas de aquella melodiosa arpa, arrojándola después en un rincón como el arpa de los versos de Bécquer [...] Se representaba a sí misma como la musa, el impulso, la inspiración, el resorte enérgico y fecundo en milagros y creaciones de un hombre que tal vez hubiera llenado de gloria a su patria». Juan, en *Mariquita y Antonio*, atribuye el carácter de la muchacha a la lectura de novelas y poemas.

Aun rebasando el límite cronológico que me he impuesto, no puedo dejar de señalar que la lectora más sutilmente trazada y el carácter femenino más profundamente modelado por la lectura en nuestra literatura del XIX es sin duda la Ana Ozores de *La Regenta*. Conserva «en forma de novela» el recuerdo infantil de su noche en barca (capítulo 3); aspira a una clase de amor como el que se describe en novelas y comedias (capítulo 10) y tiene una idea literaria del «hombre de mundo» (capítulo 13); en una pesadilla sueña con las catacumbas descritas por Chateaubriand y la novela *Fabiola* del cardenal Wiseman (capítulo 19). Su imaginación libresca le impide tener noción exacta de la realidad; pescando a orillas del Soto (capítulo 27) se siente transportada a los lugares arcádicos con los que la ha familiarizado la lectura de la mitología y de los poetas griegos (capítulo 4). Imagina a don Álvaro Mesía como héroe de ópera, como el rey Amadeo (capítulo 3), como Mefistófeles o caballero de leyenda (capítulo 23), y como el don



Juan de Zorrilla (capítulo 16). La representación del *Tenorio* evoca en ella la punzante amargura de no haber vivido en una época apasionante, idealista y poética donde no fuera todo «suciedad, prosa, fealdad desnuda», y se identifica con doña Inés, como después con santa Teresa (capítulo 21). En la exaltación que le produce la música de Rossini se ve a sí misma «a los pies del Magistral como María a los pies de la Cruz» (capítulo 25); y, una vez vencida en el choque de sus ilusiones con la realidad, que triunfa de ella tanto como la burlaban los peces del Soto mientras se crecía en el Cefiso o el Escamandro, termina aborreciendo los libros (capítulo 30).

#### 4. Círculos y sociedades culturales

El panorama de los lugares de encuentro, más allá de las reuniones caseras, debe empezar por los cafés, que a lo largo del siglo fueron ampliando su horario hasta llegar a la situación descrita por Galdós en el capítulo 1 de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta*: «En todos los cafés son bastantes los parroquianos que se retiran entre diez y once. A las doce vuelve a animarse el local con la gente que regresa del teatro y que tiene costumbre de tomar chocolate o de cenar antes de irse a la cama. Después de la una sólo quedan los enviados con la conversación, los adheridos al diván o a las sillas por una especie de solidificación calcárea, las verdaderas ostras del café». El *Manual de Madrid* de Mesonero nos da en su primera edición la relación de los activos en 1831: La Fontana de Oro (descrito en la novela homónima de Galdós y mencionado, con el de San Luis, en el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes), el de la Victoria o de Lorencini, el de la Cruz de Malta, el del Príncipe (en el edificio contiguo al teatro de ese nombre), el de Solís, el de los Dos Amigos, el de la Estrella, el de Levante..., y el *Nuevo manual* la de los de mediados de siglo: Suizo, del Iris, de la Iberia, de Venecia, de Correos, de Pombo, del Comercio y de la Esmeralda (que aparece, con sus tertulias, en el capítulo 15 de *Pedro Sánchez de Pereda*).

En *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* se pregunta Larra por qué se apiña la gente en cafés pequeños, sucios y mal aireados; «mezquino y cavernoso» llama al del Príncipe González Bravo en un artículo del número 6 (1839) de *El Alba*, describiendo una pesadilla que lo traslada a aquel foro de discusiones sobre política, literatura y teatro, protagonizadas esta vez por botellas, cafeteras y quinqués. El número inaugural de *El Reflejo* (1843) contiene otro artículo sobre el Príncipe, de Francisco Sales Mayo; lo frecuentan periodistas, políticos, escritores, artistas, actores y militares, a pesar de la mala ventilación, el calor sofocante y el guirigay de la constante charla sobre los temas y problemas profesionales de la variopinta concurrencia. Las tertulias del mismo Príncipe y del café de Sólito figuran entre los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, en la época de auge del Romanticismo a la que se refiere Mesonero en las *Memorias de un setentón* citando el Príncipe («miserable tugurio, destartelado, sombrío y solitario») como sede de la célebre tertulia «El Parnasillo», que tuvo entre sus miembros a Miguel de los Santos Álvarez, Bretón, José M.<sup>a</sup> Carnerero, Escosura, Espronceda, Estébanez Calderón, García Gutiérrez, Gil y Zárate, Juan de Grimaldi, Hartzenbusch, Larra, el mismo Mesonero, Ochoa, Pastor Díaz, Romero Larrañaga, Sa-

las y Quiroga, Ventura de la Vega y Zorrilla. El Príncipe se convirtió, a pesar de sus malas condiciones materiales, en punto de referencia obligado de la vida literaria madrileña. Lo recuerda con nostalgia Enrique Pérez Escrich en *El saloncillo del teatro del Príncipe*, de la colección *Madrid por dentro y por fuera*, cuando ya había sido cerrado: «Ha sido desde tiempo inmemorial el glorioso palenque donde acuden a romper lanzas el talento, la agudeza y la inspiración; la cátedra de los autores dramáticos [...] El poeta novel que logra ser presentado en el saloncillo, si la llama del genio germina en su mente, tiene mucho adelantado para abrirse las puertas de la escena...». Recuerda Zorrilla, confirmando las palabras de Pérez Escrich, que su consagración literaria comenzó cuando los versos leídos en el entierro de Larra le abrieron las puertas de la tertulia del Príncipe.

Cuenta Clarín en el capítulo 4 de *Su único hijo* que Bonifacio Reyes, cuando su mujer lo despedía, se iba a una de las tiendas en las que se celebraban tertulias: una farmacia, una librería y un comercio de tejidos. Por este último «había pasado todo el romanticismo provinciano del año cuarenta al cincuenta»: se habían leído y discutido las novedades literarias y se había comprobado que aquel frenesí literario daba lugar a más de un adulterio o fuga y avería de doncella. En *¡Vaya unas tertulias!*, uno de los *Artículos escogidos* (1890) de Juan Cortada, leemos que «esas tertulias solían celebrarse en la tienda del cerero, del sombrerero, del estampero, del sastre, del platero y de algunos otros maestros de los mil y un oficios que en la ciudad [Barcelona] había». Las más importantes y célebres eran las que se reunían en la trastienda de las farmacias o boticas.

El canto primero de *El diablo mundo* de Espronceda termina, tras el conocido ataque al conde de Toreno, con unas divagaciones burlescas sobre la persecución de la gloria mediante la conspiración, la grafomanía política, la brega por un acta de diputado y la literatura, y en ese fuego cruzado de actividades y vocaciones complementarias surge la referencia a dos importantes sociedades culturales fundadas en la cuarta década del siglo: «A todos, gloria, tu pendón nos guía / y a todos nos excita tu deseo; / ¿apellidarse socio quién no ansía / y en las listas estar del Ateneo? / ¿Y quién, aficionado a la poesía, / no asiste a las reuniones del Liceo, / do la luz brilla dividida en partes / de tanto profesor de Bellas Artes?»

Hubo un primer Ateneo madrileño durante el Trienio Liberal, y fue clausurado tras el golpe de Estado de 1823. En él tuvieron cátedras (es decir, dieron cursos de conferencias) José Joaquín de Mora y Alberto Lista. Entre 1829 y 1832 los emigrados liberales españoles lo resucitaron en Londres, y la muerte de Fernando VII hizo posible que volviera a abrir sus puertas en Madrid. Sobre la reapertura en 1835 y los primeros pasos de la institución tenemos información en varios artículos de Larra y del *Semanario Pintoresco Español*, y en las *Memorias de un setentón* y el *Nuevo manual de Madrid* de Mesonero.

En octubre de 1835 la Sociedad Matritense de Amigos del País decidió gestionar el establecimiento de un Ateneo similar al del Trienio. La reina regente lo autorizó al mes siguiente, y la instalación tuvo lugar en la casa llamada de Abrantes (calle del Prado esquina a San Agustín), cedida por el impresor Tomás Jordán. El 26 de noviembre se nombró presidente al duque de Rivas y consejeros a Salustiano de Olózaga y Antonio Alcalá Galiano; Mesonero fue uno de los dos secretarios. El centro se inauguró el 6 de diciembre; a los tres meses tenía

300 socios. Siendo provisional la cesión de Jordán empezaron los sucesivos traslados: al 27 de la misma calle del Prado, a la plaza del Ángel y a las calles de Carretas y la Montera. Al subir Istúriz al poder en 1836 llevó consigo a Rivas y Alcalá Galiano; caído Istúriz a los tres meses y nombrado Olózaga jefe político de Madrid, quedó desmantelado el Ateneo y se pensó en suprimirlo; parece que su supervivencia se debió a la tenacidad de Mesonero. En los años inmediatos la presidencia recayó en Martínez de la Rosa y otros cargos en Olózaga, José de la Revilla, Bretón de los Herreros y Gil y Zárate, siendo Mesonero bibliotecario.

El *Semanario Pintoresco* define perfectamente, en su número 94 de 1838, la naturaleza del Ateneo como síntesis de academia, centro docente y círculo literario. A lo primero corresponde la división en secciones de Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas y Literatura y Bellas Artes; a lo segundo, la institución de cátedras después de cuyas lecciones tenían lugar debates con los socios de la sección correspondiente al tema tratado. El Ateneo vino a ser también, en una época de extrema decadencia de la Universidad, una Universidad alternativa; una cantera de políticos («antesala del Parlamento», dijo Unamuno) y un Congreso informal que daba la réplica al efectivo; un centro de educación y de difusión de conocimientos útiles, en la tradición de las Sociedades de Amigos del País. Buen botón de muestra del espíritu fundacional del Ateneo naciente y de sus actividades es el artículo de José Morales Santisteban (uno de sus dos secretarios) en el número 144 de 1838 (30 de diciembre) del *Semanario*, en el que se da cuenta de las actividades del año. La 1.<sup>a</sup> sección ha tratado de la reforma de las cárceles y del estado moral, político y religioso de España; la 2.<sup>a</sup>, de las aplicaciones de la ciencia a la industria, y de la minería del carbón; la 3.<sup>a</sup>, de las máquinas de hilar, la extinción de incendios y las minas de Almadén; la 4.<sup>a</sup>, de temas de Historia de la Literatura Española. Se han creado cátedras de Arqueología, Historia de la Medicina, Fisiología, Educación Pública y Derecho Político, que han venido a unirse a las de Griego, Alemán, Inglés, Geografía, Árabe, Economía Política, Geología, Historia de España, Literatura Extranjera y Literatura Española. La biblioteca cuenta con 800 volúmenes y recibe 56 revistas y periódicos, y se han adquirido máquinas para las lecciones de Física.

En la primera mitad del siglo desempeñaron cátedras Alcalá Galiano, Andrés Borrego, Manuel Cañete, Fernando Corradi, Donoso Cortés, Estébanez Calderón, Lista, José Joaquín de Mora, Pastor Díaz, José de la Revilla, Ramón de la Sagra; en las secciones los debates versaron sobre diezmos, deuda pública, librecambismo, socialismo, ferrocarriles, electricidad, propiedad literaria, Clasicismo y Romanticismo, novela histórica romántica o el *Quijote*.

De la fundación del Liceo nos dan cuenta las *Memorias de un setentón* y el *Semanario Pintoresco* de 1838 (número 95, 21 de enero). Fue su origen la tertulia de José Fernández de la Vega en su casa de la calle de la Gorguera, en 1837. Subvencionaron la naciente sociedad (que pasó por sucesivos locales en las calles del León, de Huertas y de Atocha) los banqueros Gaspar Remisa y José de Salamanca. A diferencia del Ateneo, el Liceo se dedicaba exclusivamente a Literatura y Bellas Artes; celebraba reuniones semanales los jueves por la noche, exposiciones de obras de arte y conciertos. Tenía secciones de Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura y Música y una de «Adictos» quienes, a diferencia de los



miembros de las anteriores (colaboradores con su trabajo en Artes y Letras y con artículos en la revista del centro), contribuían con su asistencia y el pago de su cuota. Sus primeros gestores formaron un conjunto inmejorable: Espronceda, Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Alcalá Galiano, Gil y Zárate, Julián Romea, Bretón, Vicente López, Valentín Carderera, Esquivel, Villaamil.

El *Semanario* dio en su número 99 de 1838 (18 de febrero) una detallada crónica de la primera exposición de Bellas Artes y de la visita de la reina el 30 de enero. La sesión fue amenizada por un himno compuesto por Pedro Albéniz y por la lectura de poemas de Bretón, Escosura, Romero Larrañaga y Ventura de la Vega. Una comisión visitó a la reina el 11 de febrero para entregarle el álbum que cito en el punto 8, y ceñirle una corona de laurel, símbolo de las Artes y las Letras; ella compró cuadros de entre los expuestos y regaló uno pintado de su mano.

El 3 de enero de 1839, una fiesta para 900 personas y la presencia de la reina conmemoraron el traslado del Liceo al palacio de Villahermosa: la crónica puede verse en el número 1 (6 de enero) del *Semanario*, que casi un año antes (número 97 de 1838) había dado cuenta de la aparición de la revista *Liceo Artístico y Literario*, mensual y de brevísima vida, en la que colaboraron las mejores plumas del momento, se reseñaron los principales actos de la sociedad y se publicaron listas de socios, entre ellos buen número de señoras.

## 5. La mujer: acceso a la cultura y asunción de la escritura

Como es sabido, la mujer fue tan marginada en el XIX del ejercicio de sus derechos políticos como del acceso a la cultura. La ley Moyano de 1857 —de aplicación efectiva muy dudosa— impuso la creación de escuelas para niños de ambos sexos; hasta entonces la educación de las niñas tenía que realizarse en el ámbito familiar, en conventos o en escuelas privadas. La España del XIX prefirió en todo caso que las niñas fueran tuteladas por la Iglesia, y así proliferaron las congregaciones femeninas dedicadas a la enseñanza desde el reinado de Fernando VII a la Restauración (Escolapias, Adoratrices, Hijas de Jesús, Esclavas del Sagrado Corazón...). En la enseñanza secundaria la presencia de mujeres era muy escasa, y hasta 1910 tuvieron que solicitar oficialmente permiso para cursar estudios universitarios; en ese año sólo había 21 matriculadas en la Universidad española, seis más que en 1890, y tenemos noticia de que algunas mujeres asistían a la Universidad disfrazadas de hombre. Una de ellas, Concepción Arenal, nos dejó en *La mujer del porvenir* (1869) un diagnóstico de aplastante lógica. ¿Por qué puede una mujer ser reina o estancuquera, pero le está vedada cualquier otra profesión entre esos extremos? ¿Por qué son las mujeres iguales a los hombres en el castigo por la comisión de delitos, pero no en los derechos civiles? (capítulo 1). El capítulo 5 expone las consecuencias, nefastas en todos los órdenes, de la falta de educación de la mujer y de su consiguiente falta de independencia económica, que no le permite subsistir más que a cambio de la entrega de su cuerpo, sea en forma de matrimonio o de prostitución. Inducida y acostumbrada a desatender su inteligencia, se hipertrofia en ella malsanamente el sentimiento: «Amar es para ella la vida, toda la vida; el amor es a la vez un recurso y una ocu-

pación, y ama sin medida, ciegamente, con locura, con delirio, porque sin el amor, sin algún amor, su existencia es la negación, es la nada. Así se la ve recorrer apasionada la escala de todos los amores, los sublimes como los ridículos, desde el santo amor de Dios al que le inspira su perro o su gato». Las mujeres, opina Concepción Arenal, pueden ejercer todas las profesiones, incluido el sacerdocio, salvo las de soldado, juez, político y las que impliquen autoridad con ejercicio del mando.

En el XIX, todo conspiraba contra la formación y manifestación pública de talentos como los de Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Amalia Domingo, Amalia Fenollosa, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángela Grassi, Ángeles López de Ayala, Emilia Pardo Bazán, Margarita Pérez de Celis o Pilar Sinués. Las salidas profesionales accesibles a la mujer eran escasas y no efectivas hasta el último tercio del siglo (maestras, enfermeras, bibliotecarias, empleadas de Correos y Telégrafos). Rosario Acuña fue en 1884 la primera mujer que desempeñó una cátedra del Ateneo, y Emilia Pardo Bazán, en 1916, la primera catedrática de Universidad. La sociedad española del XIX consideraba a la mujer un ser vicario, decorativo y reducido al ámbito familiar, lo que no exigía más bagaje intelectual que lectura, escritura, religión y moral, cálculo, costura y bordado y algo de música y canto. De las niñas de Pez nos dice Galdós en el capítulo 12 de *La desheredada*: «Su instrucción se circunscribía a un poco de Catecismo, una tintura de Historia, ¡y qué Historia!, algunos brochazos de francés y un poco de Aritmética». Jacinta Arnaiz, según el mismo Galdós, era modesta, delicada, cariñosa, *mona* y «había leído muy pocos libros», mientras su marido, Juanito Santa Cruz, había cursado letras y derecho y, hasta que a los veinticuatro años tuvo la revelación de la inutilidad de la lectura, fue cliente asiduo de la librería de Bailly-Baillière, con aquiescencia y orgullo de sus padres. Cuando la madre de Juanita (en *Juanita la Larga* de Valera) recibe carta de don Paco, la lee silabeando «con no poca fatiga, porque, si bien sabía leer, no leía de corrido». En *Lágrimas* de Fernán Caballero, la marquesa de Alocaz había sido «criada en un convento sin más nociones ni educación que las que se necesitan para formar una mujer virtuosa, una buena madre y una mujer de su casa, sin jamás haber leído un libro», laguna que suplía ventajosamente gracias al instinto, el tacto y el «natural señorío» que la habían hecho «altamente distinguida» y «delicadamente culta». A la Juanita de Valera le enseñaron catecismo, costura y bordado, lectura, escritura y cálculo, rudimentos de historia y geografía, romances y las fábulas de Samaniego. Excepcional y hasta erudita fue la educación de doña Ana en *Las ilusiones del doctor Faustino*, a cargo de un sacerdote francés emigrado gracias al cual leyó ella a Racine, Corneille, Boileau, Góngora, Calderón, el P. Mariana o el P. Feijoo.

En la escena 1 del primer acto de la comedia *El editor responsable* (1842) de Manuel Bretón de los Herreros, Ana, una joven que trabaja de costurera, se autodefine así: «Yo sé leer y escribir / mejor que otras de mi clase, / y la doctrina cristiana / [...] Sé guisar un fricandó / y sazonar un potaje; / sé tener limpia la casa / [...] Si Dios quiere que me case / [...] sabré ser / buena esposa y buena madre. / Ve aquí toda mi instrucción, / y me parece bastante / para una pobre muchacha / criada en toscos pañales». La educación en un convento de la Clara de *La Fontana de Oro* galdosiana incluye lectura, escritura, costura, catecismo, rosario y

frecuentes castigos corporales administrados por una monja tan avinagrada como el sacerdote Pedro Polo de *El doctor Centeno*, maestro también en una escuela conventual. En el capítulo 12 de *La Regenta* resume don Robustiano, conversando con el Magistral, los efectos de la estancia de las muchachas en los conventos, entre los diez y los quince años de edad. Salen de ellos obnubiladas e idiotizadas, para sumergirse en una segunda dosis de beatería casera, de aislamiento, de piano y de costura tras la cual, convento por convento, deciden muchas volver al primero.

La educación de la Clemencia de Fernán corrió a cargo de su tío, «el tipo del hombre superior que gira en aquella alta esfera a la que sólo pueden llegar los que unen a los más bellos dotes naturales la virtud, el saber, el conocimiento del gran mundo, el uso de la alta sociedad y la cultura». Tan excelso varón sólo ejerció una tutela metódica en la enseñanza de lenguas, porque, decía a su sobrina en el capítulo 2 de la segunda parte, «Tú no vas a poner cátedra [...] Debes sólo formarte un ramillete con las flores del árbol del saber puesto que, como mujer, tienes que considerar tus conocimientos no como un objeto, una necesidad o una base de carrera, sino como un pulimento, un perfeccionamiento, es decir cosa que serte debe más agradable que útil», es decir, como cosa placentera y de adorno, como una gracia añadida que nunca —advierte el prudente tío— debe conferir a la mujer una apariencia de superioridad, lo cual sería siempre para ella «una carga»: «gozar de ella y disimularla con vehemencia es la gran sabiduría de la mujer». En el capítulo 2 de *La quimera* de Emilia Pardo Bazán, primera carta de la vizcondesa de Ayamonte a su padrino Mariano Luz, se refiere ella a la educación que éste le dio, por preceptores domésticos: «Nada de método —repetías—. Tú no has de seguir carrera; sólo necesitas conocimientos varios, útiles, hermosos, para que te sazonen el vivir y te afirmen la razón». Y si don Carlos Ozores alardeaba de feminista y librepensador y dio a su hija Anita una educación liberal, nos revela Clarín en el capítulo 4 de *La Regenta*, «en el fondo de su conciencia tenía a la hembra por un ser inferior, como un buen animal doméstico».

La educación de la mujer en la España del XIX, salvo los cañazos y pescozones de que estarían exentas las niñas de buena familia, no debió de ser sustancialmente distinta a pesar de las diferencias de clase, salvo en las materias de adorno (canto, piano, francés). Sin duda las burguesas acomodadas o las aristócratas, menos o nada sujetas a la esclavitud doméstica y libres de trabajo asalariado, tenían siempre la opción y los medios para instruirse por su cuenta a escondidas o bajo la autoridad de sus maridos y la autocensura de los prejuicios morales que les habían sido infundidos. Pero sobre todas pesaba como una maldición el «Tú no has de seguir carrera» y «Tú no vas a poner cátedra». Galdós nos dejó en *Tristana* una excelente reflexión sobre la educación programada para que la mujer sólo pueda desempeñar los papeles que le reconoce la sociedad masculina (esposa, madre, monja, actriz, prostituta), en la conversación del capítulo 5 entre la protagonista y Saturna. Tristana es consciente de que no la han preparado para ejercer ninguna profesión con la que independizarse, salvo la de costurera. Durante su idilio con el pintor Horacio Díaz renueva sus lamentaciones y reproches: «Mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial que las niñas aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un



poco de piano, el indispensable barniz de francés [...] No ceso de echar pestes contra los que no supieron enseñarme un arte, siquiera un oficio [...] El maldito don Lope ni aun eso se ha cuidado de enseñarme. Nunca he sido para él más que una circasiana comprada para su recreo, y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable». Todo ello con gran turbación de Díaz, que en realidad aspira, por muy artista que sea, al mismo modelo de mujer que don Lope. Juanita la Larga, en el capítulo 12, confiesa a don Paco que se cree ignorante pero no tonta, y él replica: «Yo no quiero instruirte sino enamorarte. No aspiro a ser tu libro sino tu novio». Ana Ozores (capítulo 5) quiere emanciparse, pero, siéndole impensable el trabajar, no tiene más horizonte que el convento o el matrimonio; y sus inclinaciones literarias producen tanto estupor y rechazo como si le hubieran descubierto «un revólver, una baraja o una botella de aguardiente». Ana, ridiculizada por la opinión unánime de su entorno, escribe a escondidas y por las noches versos que en seguida destruye. Le dan el apodo de «Jorge Sandio», y los jóvenes que la tratan le aclaran que «en una mujer hermosa es imperdonable el vicio de escribir» y que a ningún hombre le gusta que su mujer lo supere en talento, porque eso sería en ella como ponerse los pantalones.

En la colección *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* tenemos dos acertados diagnósticos de la situación que se ha venido describiendo, en los artículos *La poetisa de pueblo* y *La poetisa romántica*. Según el primero, la injusticia de los hombres y la deficiente educación de las mujeres hacen que se malogren muchos talentos femeninos, especialmente los de aquellas que se encuentran reducidas a los limitados horizontes del medio rural. Todo comienza en la infancia: en un rincón del cuarto de juegos se refugia la niña con su canastilla de labor y sus muñecos, predispuesta a ser «la más excelente de las madres y la más tierna de las esposas». Alguna, sin embargo, caprichosa y fantásica, corre de un lado a otro «en alegre desconcierto», haciendo presagiar la coquetería e inmodestia que no le serán perdonadas de mayor. Otra se muestra refractaria a los juegos y a los quehaceres domésticos; sus padres la reprenden y la castigan; lee libros a escondidas para alimentar su vocación literaria, y al alcanzar el uso de razón «comprende lo amargo de su situación» y «adivina lo sombrío de su porvenir». Ocupado el día en quehaceres domésticos, lee y escribe robando horas al sueño; su educación es tan pobre que apenas puede expresarse por escrito, y no puede mejorarla leyendo los folletines de los periódicos. Al fin consigue cierta estimación leyendo versos en la fiesta de cumpleaños de su padre y publicando en periódicos locales, y entonces la acusan de marisabidilla y se ensañan con ella, especialmente las mujeres, «porque a su modo de ver la mujer sólo debe ocuparse de los quehaceres domésticos y no de asuntos de pluma, propios del hombre».

El segundo artículo, *La poetisa romántica*, nos presenta a una joven educada en un convento; un poeta célebre amigo de la familia lleva unos versos suyos a un periódico, cuyos redactores, «detractores del bello sexo» por principio, los ridiculizan sabiendo que su autora es «una señorita»: «Sólo conociendo como conocemos la injusticia con que el hombre nos trata y el furor con que castiga a la que entra en lo que llama él su campo, se puede tener una idea de lo descrito», porque el hombre se empeña tanto en idolatrar a la mujer que permanece en su supuesta esfera como en denigrar a la que quiere salir de ella, a pesar de que «las

escritoras románticas que conocemos son excelentes esposas, tiernas y solícitas madres, hijas respetuosísimas...», en lo cual la autora parece haber querido salir al paso de opiniones como las sustentadas por Eduardo Saco en *La literata*, del tomo I (1871) de *Las españolas pintadas por los españoles*, o por Martínez Viller-gas en el segundo de los artículos que dedicó a *Las tertulias* en el *Álbum de Monio*: «No hay cosa más repugnante y más tonta que una mujer hablando de política o haciendo coplas».

## 6. El Romanticismo, entre dos siglos

En el punto 8 (*Un debate abierto: sensibilidad y Romanticismo dieciochescos*) de la *Introducción al siglo XVIII español* que encabeza el volumen 6 de esta obra, punto al cual debo remitir al lector, expuse y justifiqué el origen en el siglo XVIII de la visión del mundo y de la estética románticas, con la intención de tratar aquí una de las cuestiones más interesantes y significativas de entre las que conducen a la misma conclusión: la evolución y los matices semánticos dieciochescos del término *romántico* y otros de su paradigma.

El uso más antiguo de *romantic* - *romanesque* - *romanisch* - *romanesco* se documenta, respectivamente, en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia en 1650, 1660, 1663 y 1685. Proceden del francés *roman* (que da en inglés *romant* o *romaint*, con adición de la *t* que, como veremos, será decisiva, al principio del último cuarto del XVIII, para marcar el matiz que dará a *romántico* su definitivo sentido) y equivalen a *novelesco*, con el contenido que la palabra puede adquirir por referencia a la novela bizantina, a la medieval de caballerías y a la barroca cortesana y de intriga galante; significan así lo concerniente a historias fingidas, irreales, de libre imaginación, sentimentales, no cotidianas; y también lo fantástico, fabuloso, misterioso, maravilloso e inductor de emociones, pasiones y ensueños. Con frecuentes connotaciones peyorativas de procedencia moral, aplicadas a las novelas y a quienes (preferentemente mujeres) son influidas por ellas en psicología y conducta desarregladas, designan lo inverosímil, absurdo, extravagante o delirante. Por analogía se asocian también a la epopeya, las leyendas folclóricas, los cuentos de hadas, lo mágico e irracional; y al paisaje y a la pintura con el significado de *pintoresco*.

En la primera mitad del XVIII, sin desaparecer las connotaciones y significados citados, el paradigma evoluciona (en manos de Joseph Addison, Samuel Johnson, Horace Walpole, Edmund Burke, Shaftesbury, James Thomson) en dos direcciones: 1.º, se dignifica al aplicarse a emociones graves y profundas propias de la reflexión filosófica y existencial sobre la condición humana; 2.º, se carga de hondura ética y estética al asociarse al ámbito de la Sublimidad. En la segunda mitad del siglo se emplea como sinónimo de *nacional*, *vernáculo* y *medieval*, en oposición a *clásico* y *neoclásico*, desde Thomas Warton; en los hermanos Schlegel y su divulgadora Madame de Staël se convierte en un concepto aplicable a la literatura presente y futura, con características nacionales y exenta de las universales reglas neoclásicas.

El viaje terminológico de ida y vuelta entre Francia e Inglaterra fue determinante en la acuñación, a la que antes aludía, de la semántica de *Romanticis-*



mo. *Romanesque* se traducía al inglés por *romantic*, y *romantic* al francés por *romanesque* y *pittoresque*. Al introducirse en francés el anglicismo *romantique*, comienza adoptando las dos últimas significaciones citadas, hasta que en 1776 aparece el primer volumen del *Shakespeare traduit de l'anglois* por Pierre Letourneur, precedido por un *Discours des préfaces* en el que el traductor recomienda al lector de Shakespeare situarse en la espesura de los bosques o en la cima de las montañas: «Que de là il porte sa vue sur la vaste mer, ou qu'il la fixe sur le paysage aérien et *romantique* des nuages; alors il sentira quel fut le génie de Shakespeare», escribe («Tanto si desde allí contempla el ancho mar o el paisaje aéreo y *romántico* de las nubes, entonces percibirá el genio de Shakespeare»). Letourneur imprime *romantique* en cursiva y lo anota del siguiente modo:

Sólo tenemos en nuestra lengua dos palabras, acaso tan sólo una, para referirnos a un panorama, un conjunto de objetos, un paisaje que atraen la mirada y cautivan la imaginación. Si tal sensación despierta en el alma emocionada sentimientos tiernos e ideas melancólicas, entonces esas dos palabras, *romanesque* y *pittoresque*, no bastan para expresarla. La primera, frecuentemente tomada en sentido despectivo, equivale a *quimérico* y *fabuloso*; significa literalmente *asunto de novela*, sólo existente en el mundo del ensueño, en los desvaríos de la imaginación, pero nunca en la realidad de la naturaleza. La segunda sólo expresa el aspecto de cualquier escena [...] que llama la atención y produce admiración, pero sin que el alma participe en ella, sin que el corazón se sienta tiernamente interesado. La palabra inglesa es más adecuada y enérgica [...]: implica emoción dulce y tierna [...] y reúne los efectos físicos y morales de la perspectiva. Si un vallecillo no es más que *pittoresque*, es un lugar que da juego al pintor y que merece ser escogido y representado artísticamente. Pero si es *romantique*, deseamos detenernos en él [...] y en seguida la imaginación enternecida [...] lo olvida para deleitarse en las ideas y las imágenes que le ha inspirado. Los cuadros de Salvator Rosa, algunos lugares de los Alpes, muchos jardines y campiñas de Inglaterra no son en modo alguno *romanesques*, pero son más que *pittoresques*, es decir, emocionantes y *romantiques* (Letourneur, 1990, págs. CXVIII-CXIX —traducción mía).

Por lo tanto, el viejo término *romanesque* (lo quimérico, fabuloso y novelesco en el sentido citado al principio), tanto como *pittoresque* (lo que produce sorpresa sin emoción), expresan percepciones de menor rango que aquellas a las que puede aplicarse el calificativo *romantique* (lo emocionante, con hondura ética y filosófica). *Romantique* recibe carta de naturaleza en las *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Rousseau; a fines del siglo, Uvedale Price distinguirá netamente lo pintoresco como categoría estética: lo dotado de variedad y multiplicidad sin la unidad, el orden y la proporción propios de la belleza, y por eso generador tan sólo de curiosidad y sorpresa.

La lexicografía confirma, por lo tanto, la tesis del origen dieciochesco del Romanticismo y la continuidad existente al respecto entre los siglos XVIII y XIX, tanto como los argumentos aducidos en este volumen y en el anterior: vistamos a

los personajes de 1780 a la moda de 1840, démosles la melena de Espronceda, de Franz Listz o de Pedro de Madrazo (no muy distinta, dicho sea de paso, de la del Meléndez Valdés retratado por Goya) y tendremos una imagen, que nadie discutirá, del más típico Romanticismo decimonónico.

La introducción en España de *romanesco* y *romancesco* ha de esperar hasta 1745 (vol. II de las *Cartas eruditas* de Feijoo), 1764 (*La nación española defendida de los insultos del Pensador*, de Francisco Mariano Nipho) y 1776 (*Viaje de España* de Antonio Ponz). La de *romántico* es aún más tardía: al traducir José Luis Munárriz las *Lecciones* de Hugh Blair, da *romancesco* como equivalente de *romantic*, y el mismo término es utilizado por Juan Nicolás Böhl de Faber en su adaptación de las ideas schlegelianas y al polemizar con Antonio Alcalá Galiano, en cuya revista, la *Crónica Científica y Literaria*, se introduce *romántico* en 1818, con el viejo sentido peyorativo aplicado antaño a *romanesque*. El uso moderno de *romántico*, con matiz positivo y como opuesto a *clásico*, aparece en la tercera década del XIX, en Manuel J. Quintana y en *El Europeo* (no debe olvidarse que estas afirmaciones probablemente habrán de ser matizadas el día en que dispongamos del *Diccionario histórico de la Lengua Española* que prepara la RAE).

Si el siglo XIX no supone la iniciación, sino la perduración del Romanticismo español, aporta sin embargo su planteamiento en el ámbito de la teoría, el manifiesto y la polémica.

Juan Nicolás Böhl de Faber (alemán pero afincado en Cádiz, lector y admirador de los hermanos Schlegel y Madame de Staël, y católico converso) y su esposa, Francisca Ruiz de Larrea (devota de Chateaubriand hasta el punto de adoptar como seudónimo el nombre de uno de los personajes de *Los mártires*), crearon la primera manifestación de esa teoría, introduciendo el ideario del Romanticismo alemán y acuñando el concepto de literatura nacional española en un contexto (la Guerra de la Independencia y la Ominosa Década) que potenció el conservadurismo de sus fuentes de inspiración. Al definir como cifra de lo distintivamente español el teatro del XVII, y especialmente el de Calderón, y plantear en ese terreno el rechazo de la Ilustración y el Neoclasicismo, designándolos como códigos ideológicos de origen francés y potenciando la galofobia española que, no sin precedentes, arranca de 1808, los Böhl situaron la polémica sobre el Romanticismo en un terreno que ha despistado a más de un analista de la célebre «polémica calderoniana», haciéndole creer, por ignorancia de los documentos de la misma, que estaba ante un mero debate sobre modelos dramáticos, simple eco del dieciochesco entre castizos y neoclásicos. Por otra parte, la incompreensión de lo que Böhl significa no se ha nutrido menos de la resistencia a admitir que el Romanticismo, como fenómeno de larga duración inscrito en una época de crisis y evolución marcadamente ideológica de la historia de Europa (Ilustración, Revolución, Contrarrevolución, Restauración, Liberalismo), no ha podido menos que atravesarla tiñéndose de sucesivos matices ideológicos, tanto como el concepto de *nacionalidad*, que le está intrínseca y originariamente asociado. Esas cuestiones se tratan en nuestro capítulo 2, y no cabe aquí más que aludir a ellas, tanto como a las aportaciones de Agustín Durán, Juan Donoso Cortés, Buenaventura Carlos Aribau, Próspero de Bofarull, Antonio Alcalá Galiano, Manuel Milá y Fontanals, o al Romanticismo irredento o «frenético», del

que se ocupan nuestros capítulos 5 y 6, y los puntos 8 y 10 de este estudio preliminar.

## 7. Realismo, Costumbrismo y novela, o Los tres no son más que dos

En el *Salón de 1859*, tras plantearse la oposición entre Verdad y Belleza y sentenciar que la búsqueda de la primera corresponde más al filósofo y al moralista que al artista, escribió Baudelaire:

En esta lamentable época ha aparecido una nueva industria que no ha dejado de reafirmar los principios de la estupidez y de destruir los últimos destellos de excelencia del ingenio francés [...] En pintura y escultura, el credo actualmente de moda es éste [...]: «Creo que el arte es y sólo puede ser la reproducción exacta de la naturaleza [...] De este modo, la industria que nos proporcione un producto idéntico a la naturaleza será el absoluto artístico». Un dios vengador ha accedido a los deseos de la multitud: Daguerre ha sido su mesías. Entonces la multitud se ha dicho: «Puesto que la fotografía nos proporciona todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡insensatos!), el arte es la fotografía» (Baudelaire, 1968, págs. 1033-1034 —traducción mía).

Once años después, el joven Benito Pérez Galdós se expresaba del siguiente modo:

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia [...] Las personas dadas a la investigación explican esto diciendo: Los españoles somos poco observadores, y carecemos por lo tanto de la principal virtud para la creación de la novela moderna [...] Hemos hecho algo en la novela romántica, que ya está mandada recoger, y en la legendaria y maravillosa, cuyo prestigio descende ya notablemente; pero la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada [...] El público ha dicho: Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio, y le han dado todo eso [...] Así es que cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela*, y cuando tropezamos con algún individuo extremadamente raro, le llamamos *héroe de novela* y nos reímos de él [...] Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable [...] La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto (Pérez Galdós, 1990, págs. 105-112).



El arte y la literatura del siglo XIX están recorridas por dos grandes corrientes vertebrales: Realismo y Naturalismo, por una parte, y Romanticismo, Parnaso, Prerrafaelismo, Simbolismo y Modernismo por la otra. En las Letras españolas, entre la generación de Espronceda y el Modernismo finisecular, llena la segunda mitad del siglo una espléndida floración de novela realista que empieza a cuajar hacia 1850 y que tiene un indudable, aunque discutido, precedente en una escuela narrativa de la primera mitad del siglo: el Costumbrismo. Hace casi cincuenta años, Margarita Ucelay (1951) esquematizó las características fundamentales del relato costumbrista: brevedad, derivada del medio periodístico que acoge el género en el momento de su constitución (entre las fundaciones de *Cartas Españolas* de José M.<sup>a</sup> Carnerero —1831— y *Semanario Pintoresco Español* de Ramón de Mesonero Romanos —1836); descripción de personajes, conductas y ambientes como propósito fundamental, con preterición de acción y argumento; atención estricta a la contemporaneidad, frente al exotismo e historicismo de la narrativa romántica.

Está fuera de toda duda que el último de los rasgos citados —presente en la condena galdosiana, citada más arriba, de la novela histórica de segunda generación y del folletín, tanto como en la hostilidad de Mesonero hacia el Romanticismo— abrió caminos a la posterior novela realista. En cambio, los otros principios constitutivos del género costumbrista han sido objeto, desde dicha perspectiva, de distintas valoraciones que han dado lugar a un debate aún activo en la actualidad, que se propone la revisión de la tesis de Montesinos (1965), según la cual el Costumbrismo obstaculizó y retrasó la aparición de la novela realista.

Para Montesinos, *costumbres* malogró su semántica en español al restringirla a la descripción externa de actitudes y conductas, frente a la mayor riqueza del término francés *moeurs*, referido a «los resortes morales del hombre y de la sociedad». Si bien Mesonero no ignoraba esa dimensión de la *littérature de moeurs* francesa, ya que denominó «moralistas modernos» a sus practicantes, adoptó la vía superficial y pintoresca que no desemboca de suyo en la novela: el Costumbrismo, por añadidura, adoleció del estatismo descriptivo que traicionan las denominaciones *cuadro* y *escena*, y de limitar su atención a personajes genéricos (*tipos*), tendencia reforzada por el consciente folclorismo del Costumbrismo regional.

El diagnóstico ha sido debatido y revisado desde múltiples puntos de vista. El cuento y la novela del Realismo pueden resultar de la evolución y ampliación del cuadro de costumbres: existen cuadros con acción, argumento, diálogo, personajes psíquicamente individualizados y caracterizados y que reaparecen de unos cuadros a otros, y perspectiva temporal dinámica, además de una técnica de captación del ambiente contemporáneo cuya trascendencia no puede olvidarse. La complicación argumental y el estudio de la formación evolutiva del personaje en su relación con el medio social, más que suponer una radical diferenciación cualitativa entre Costumbrismo y novela, resultarían posibilitados por la mayor extensión del relato propiamente novelesco. Se ha señalado el significado de Antonio Flores, con *Doce españoles de brocha gorda* (1846) y *Fe, Esperanza y Caridad* (1850) en la gestación de la novela; el aprendizaje y ejercicio costumbrista de Fernán Caballero (*Cuadros de costumbres populares andaluzas, La gaviota*), Pedro Antonio de Alarcón (*Cosas que fueron*) o José M.<sup>a</sup> de Pereda

(*Escenas montañosas, Tipos y paisajes*); la colaboración en colecciones costumbristas de Alarcón y Valera (*Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*), Emilia Pardo Bazán (*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*) y Pérez Galdós (*Los españoles de ogaño, Las españolas pintadas por los españoles*); y la herencia costumbrista en este último y su valoración del género, pues si bien considera inactuales, en el artículo de 1870 antes citado, a Fernán y a Pereda (por haberse ocupado de la España rural y provinciana) y a Mesonero (por haber dirigido su atención a un pueblo madrileño ya periclitado), es decir, a todos por no haber reflejado la epopeya de la moderna clase media (la protagonista de los avatares de la política, de las aventuras del comercio y la industria, la que en el ámbito de la vida íntima y familiar encarna los problemas derivados de la crisis religiosa y de la ética matrimonial, «el maravilloso drama de la vida actual»), al mismo tiempo reconoce que:

La aspiración de la sociedad actual a exteriorizarse se manifiesta ya con alguna energía en el sinnúmero de cuadros de costumbres que han visto la luz en los últimos años. De este modo se inician los grandes períodos de la literatura novelesca, que no llega a producir sus grandes y más preciados frutos sino después de una lenta y laboriosa prueba. De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento [...] Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer albor de la gran novela... (Pérez Galdós, 1990, pág. 113).

Sin olvidar, por otra parte, la deuda con Mesonero reconocida por Galdós en el prólogo a *La desheredada* y en *Los apóstólicos*: «Él trajo el cuadro de costumbres, la sátira amena, la rica pintura de la vida, elementos de que toma su sustancia y hechura la novela».

El Costumbrismo, tanto en sí mismo como en lo que tenga de precedente y escuela de la novela realista, interesa, desde Larra al más modesto epígono, como testimonio documental de la España del XIX, especialmente del momento de acusada movilidad social y aceleración histórica que fue la primera mitad del siglo. El mérito que en todo reflejo objetivo de la realidad reconocía Federico Engels en su carta a Margaret Harkness de abril de 1888, es sin duda atribuible al Costumbrismo, al margen de su relación con la posterior novela realista. En nuestra obra se ha pretendido por ello dedicar la atención debida —mayor que la usual en otras del mismo género— a los costumbristas considerados «menores» y a las colecciones que, tras *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), se sucedieron hasta los albores del siglo XX.

## 8. La poesía, del Pastor Clasiquino a la «hermandad lírica» femenina

En el volumen precedente de esta obra quedó dicho que Neoclasicismo y Romanticismo no son incompatibles ni sucesivos, sino que como opciones alternativas conviven en el último tercio del XVIII y el primero del XIX. Por ello, cual-

quier balance de lo que fue la poesía española en la época que nos ocupa ha de tener en cuenta la pervivencia del Neoclasicismo hasta la muerte de Fernando VII, una pervivencia que, en su caso, ostentaba tan evidente ranciedad y tan llamativo anacronismo, en contraste con la ideología y el espíritu de los años treinta, que forzosamente había de atraer sobre sí el desprecio y la hostilidad que ciframos en la conocida sátira de Espronceda *El Pastor Clasiquino*, publicada en *El Artista*, una de las revistas más paradigmáticas de nuestro Romanticismo decimonónico, en 1835. En esa última hornada de poesía neoclásica militaron Juan Bautista Arriaza, José M.<sup>a</sup> Blanco White, Manuel de Cabanyes, Francisco de Paula Castro, Alberto Lista, José Marchena, Manuel M.<sup>a</sup> del Mármol, Francisco Martínez de la Rosa, Manuel José Quintana, Félix José Reinoso, sin que a ella se limite, naturalmente, el alcance de la obra de todos ellos. No debe tampoco olvidarse que la formación literaria de la generación de Espronceda fue neoclásica, y que él mismo se inició como poeta en dicha escuela con su epopeya *Pelayo*, iniciada a los diecisiete años y nunca concluida; ni que en 1826, 1827 y 1829 se publican, respectivamente, el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla y las *Poéticas* de Martínez de la Rosa y Manuel Norberto Pérez de Camino. En nota 2 al canto I de esta última puede leerse lo siguiente:

El lord Byron es el jefe de la secta literaria llamada *romántica*, secta absurda que se distingue sobre todo por la incoherencia de las ideas y por la falta de plan, sin hablar de otros vicios capitales. Como esta secta ha obtenido cierta boga, el lector me excusará si me detengo en combatirla más de lo que merece, en obsequio de la juventud, a quien desearía inspirar un justo menosprecio por sus oropeles (Pérez de Camino, 1829, pág. 29).

El contraste entre el Neoclasicismo epilodal y el espíritu del nuevo siglo es igualmente evidente si comparamos el primero con la exaltación romántica, como si lo vemos puesto al servicio de las conquistas técnicas, científicas e industriales del momento. Un poeta nacido en 1781, José Somoza, llegó en las postrimerías de su vida a dedicar un soneto celebrativo a *La luz eléctrica*, con mentalidad y lenguaje del siglo anterior: «Hijos de la verdad, que en la alta ciencia / de la Naturaleza estáis leyendo / la ley que dicta y guarda el Cielo mismo; / númenes de la eterna omnipotencia / sois, como Prometeo, conduciendo / luz, electricidad y magnetismo». Larra, tan avanzado en su prosa periodística como arcaizante en su mediocre producción poética, dedicó una extensa oda *A la exposición primera de las artes españolas* (léase industria española) en 1827. El poema nos presenta a la España victoriosa de Napoleón acogiendo las inspiraciones de Minerva una vez que Júpiter ha decretado la jubilación de Marte. Expulsado el invasor extranjero y unidos los españoles en la paz y en el olvido de las discordias civiles, podrán demostrar al mundo que son tan admirables en el esfuerzo guerrero como en la laboriosidad, para confusión de Francia, Inglaterra y Holanda, que verán surgir un inesperado rival en industria y en comercio. Larra imagina el desfile de las provincias españolas aportando los frutos de la metalurgia, la minería, la fabricación de tejidos y papel, junto a la orfebrería, la relojería, los muebles preciosos y la porcelana: la misma mezcla de productos industriales propiamente dichos y artesanía suntuaria que aparece en las reseñas de posteriores exposiciones en el *Semanario Pintoresco Español*. Don Javier de



Burgos, muerto en 1848, senador, ministro de Fomento, académico de la Española y poeta y dramaturgo, pulsó también la lira en honor de *Los progresos de la industria*, mezclando, como en las exposiciones del momento convivía la maquinaria agrícola con las delicadas tallas de la célebre platería de Martínez, el espíritu de la modernidad con el preciosismo decorativo del ya obsoleto arsenal mitológico: «La activa industria, sí, mejor Alcides / que el que la hidra lerneá / postró al blandir de la potente clava, / mejor Belerofonte que el que hiriera / a la crúel Quimera, / el aliento en las fauces / sofocará del presumir liviano, / y raudales de bien por anchos cauces / hará que corran en el suelo hispano».

El XIX nos ofrece igualmente el último acto, en vía muerta de nostalgia desconectada de la realidad, de la tradición de poesía áulica que institucionalizó la propaganda puesta al servicio del cesarismo de Luis XIV. Poetas como Larra, Juan Bautista Arriaza, Quintana, Lista o Juan Nicasio Gallego se aproximaron al trono para conmemorar el matrimonio de María Cristina, sus cumpleaños y embarazos, el nacimiento de Isabel II y su jura como heredera, o el Abrazo de Vergara; Pastor Díaz cantó la jura de la Constitución de 1837.

Del rey abajo, Gallego celebró en verso el matrimonio de la condesa de Toreno y la botadura de un buque; Vicente Barrantes y Cánovas del Castillo lamentaron la muerte de la hija del marqués de Tabuérniga en el *Semanario Pintoresco Español* de 1852, y la de la duquesa de Frías en 1830 fue llorada en una *Corona fúnebre* que reunió a las mejores lirás del momento. Larra, que no estuvo limpio de pecado, se permitió una *Sátira contra los malos versos de circunstancias*, en su opinión tan fastidiosos como los nacidos de otro rito que también pareció reanimar el aura crepuscular de los poetas decimonónicos, y al que el mismo Larra dedicó su artículo *El álbum*. La moda de los álbumes rigió desde el Romanticismo hasta el fin de siglo, unida a la de los versos escritos en abanicos. «El álbum —escribe Larra— es un enorme libro, en cuya forma es esencial condición que se observe la del papel de música. Debe estar, como la mayor parte de los hombres, por de fuera encuadernado con un lujo asiático, y por dentro en blanco; su carpeta, que será más elegante si puede cerrarse a guisa de cartera, debe ser de la materia más rica que se encuentre, adornada con relieves del mayor gusto y la cifra o las armas del dueño.» Era un objeto casi siempre, aunque no necesariamente, femenino, que solía enviarse a casa de los escritores y artistas distinguidos para que, sin necesidad de repentizar, dejaran testimonio de su respeto y veneración a la poseedora, ensalzando sus gracias físicas y espirituales. Pasaban a veces los poetas grandes apuros en tan difícil trance, del que salió bastante airoso Quintana en 1846; tras preguntarse con visible angustia: «¿Qué pondré en verso yo aquí / para Flora de Ferrer, / que a su oído delicado / pueda llegar sin desdén?», echó mano de su antigua amistad con el padre de la dama y acabó con un bufido de alivio: «Pido al cielo que de flores / siempre sembrados estén / los senderos de la vida / para Flora de Ferrer». Al tener entre manos el *Álbum de una señora del gran mundo* no pudo Pastor Díaz dejar de advertir su semejanza con la historia de una vida y las páginas de un alma, y confesar melancólico que muchas del libro de sus ilusiones estaban borradas y vacías.

Sabemos, entre otros, de los álbumes de Tomasa Andrés de Bretón, la condesa de Antillón, Pura Cabezas, Matilde Díez, Eladia Espartero, la baronesa de la Fuente de Quinto, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Facunda Honrubia, la

marquesa de Navares, Dolores Muñoz Gaviria, Dolores Perinat, Carmen Quintana de Ros de Olano, Pilar Sinués, Adelaida Torres, el conde de San Luis, el enviado a Rosario de Acuña por su éxito en *Rienzi*. Por su especial riqueza destacaron el de Eugenia de Montijo y el entregado por el Liceo de Madrid a la reina María Cristina en 1838. El rito del álbum aparece en el capítulo 7 de la primera parte de *Elia* de Fernán Caballero y en el 15 de *Pedro Sánchez* de Pereda.

Tras la inactualidad y la frivolidad, repudiadas, como acabamos de ver, por Espronceda y Larra, en los años treinta de nuestro XIX surgió un movimiento de mayor trascendencia: lo que los conservadores contemporáneos llamaron Romanticismo «frenético» o «malsano». El prólogo de Nicomedes Pastor Díaz a las *Poesías* de Zorrilla, en su edición de 1837, es un buen diagnóstico, y merece ser citado con cierta extensión:

Sin poder proclamar un principio que la sociedad ignora, sin poder encaminarse hacia un fin que la sociedad no conoce, ni dirigirse hacia un Cielo en que la sociedad no cree, la poesía [...] se ha refugiado, como a su último asilo, a lo más íntimo de la individualidad y del seno del hombre [...] Hay épocas tristes para la Humanidad en que [...] el mundo de la inteligencia es el caos; el del sentimiento, el vacío; en que el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea, y el abismo de hielo en que nace.

En una época como la presente, continúa Pastor Díaz, el espíritu creador vuela «como el Satanás de Milton»; la poesía se vuelve expresión de la tristeza, la desesperación, la soledad, el lastre de un destino adverso, la ausencia de Dios. Esa poesía, egocéntrica, desprovista de vocación de comunión y de comunicación, es por sus mismas lastimosas limitaciones la única fiel al espíritu de tan angustioso momento histórico:

Tal es, a mis ojos, el carácter de la época presente; tal es también su poesía, la poesía dominante, la poesía elegíaca actual: poesía de vértigo, de vacilación y de duda; poesía de delirio o de duelo; poesía sin unidad, sin sistema, sin fin moral ni objeto humanitario, y poesía, sin embargo, que se hace escuchar y que encuentra simpatías, porque los acentos de un alma desgraciada hallan donde quiera su cuerda unísona, y van a herir profunda y dolorosamente a todas las almas sensibles en el seno de su soledad y desconsuelo (Díaz, 1969, pág. 110).

Cabe, sin embargo, concluye Pastor Díaz, un vislumbre de esperanza y de regeneración ideológica:

El porvenir te aguarda; ese porvenir misterioso que se cierne sobre la Europa, y con cuyos encantos soñamos [...], esa época de reorganización y de armonía en que la grandeza de los antiguos tiempos se multiplique por la belleza y progresos de la civilización moderna, despojada ésta de su egoísmo como aquélla de su barbarie; en que una ley universal de justicia, sabiduría y libertad reúna en una familia común las naciones ahora aisladas, y en que una religión de

amor y paz realice sobre la tierra el glorioso destino a que la Humanidad es llamada. Sí, poeta. Tal vez tus versos nos pinten lo que los políticos no se atreven a calcular... (*Ibíd.*, pág. 114).

Observemos que la regeneración vaticinada por Pastor Díaz tiene una dimensión de revolución, o al menos de cambio político.

Es arriesgado deslindar las causas de tal estado de ánimo, pero sin duda han de estar entre ellas el desencanto ante el imperialismo napoleónico y las posteriores restauraciones monárquicas, en tanto que traición y malversación de las esperanzas generadas por la Revolución Francesa; la arrogancia y el poder de la plutocracia burguesa, igual o peor en sus privilegios que la aristocracia del Antiguo Régimen; el capitalismo salvaje de la época, en sus desalmadas relaciones con la clase obrera; y la conciencia de la degradación social del intelectual y el artista y de la conversión de su obra en un producto inerte en un mercado no protegido por el mecenazgo, reflejo de una sociedad estratificada en términos de riqueza.

La crisis de conciencia descrita por Pastor Díaz desembocó, por una parte, en la lamentación y el irredentismo de aquellos a quienes Menéndez Pelayo (1942, pág. 278) definió como cultivadores de «poesía septentrional, melancólica, nebulosa y elegíaca» (Salvador Bermúdez de Castro, Enrique Gil y Carrasco, el propio Pastor), y por otra en la corriente que habría que designar con términos como *rebelión*, *satanismo*, *byronismo* o *titanismo*, y cuyo exponente paradigmático es José de Espronceda, tanto por su obra poética (desde las *Canciones* a *El diablo mundo*) como por sus discursos parlamentarios, su opúsculo *El ministerio Mendizábal*, su participación en los periódicos *El Siglo* y *El Huracán* y su radicalismo político, que lo llevó a comulgar con la aún incipiente (Espronceda murió en 1842) orientación republicana en la izquierda liberal española.

Nuestro planteamiento del Romanticismo español ha tenido igualmente en cuenta la corriente historicista (Juan Arolas, Bermúdez de Castro, Patricio de la Escosura, José Joaquín de Mora, Rivas, Gregorio Romero Larrañaga, Jacinto Salas Quiroga, Zorrilla), la fábula, la sátira y la aparición de voces femeninas, no olvidando lo que tienen de específico (denuncia de la postergación social de la mujer y de los problemas que le supone el ejercicio de la actividad literaria, carácter distintivo de su expresión emocional y erótica): así, al lado de figuras indiscutibles y tradicionales en los panoramas historiográficos (Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda), hemos reservado el lugar que merecen a Dolores Cabrera, Amalia Fenollosa, Vicenta García Miranda, Ángela Grassi y María Josefa Massanés, intentando sintonizar con la atención (véase el punto 5 de este estudio preliminar) que dedica la investigación actual a la mujer, tanto escritora como lectora, del siglo XIX.

## 9. Diversidad de la narrativa

Hasta la muerte de Fernando VII, las circunstancias en las que hubo de desenvolverse la narrativa española no fueron las más favorables. Del siglo XVIII se heredó la insuficiente demanda y el obstáculo que suponían la censura civil, la



Inquisición y la timoratez de la sociedad española. La prohibición general de 1799, el colapso de la Guerra de la Independencia y el conservadurismo que lastró el reinado de El Deseado, excepción hecha del Trienio Liberal, no mejoraron la situación. Sus limitaciones se observan muy claramente en el ámbito de la traducción de novela extranjera, y en nuestra dependencia al respecto de las traducciones al español impresas fuera de España, fundamentalmente en Francia. Al otro lado de los Pirineos se creó una activa industria destinada a suplir la inercia española o a introducir en el país libros problemáticos desde el punto de vista de la censura, y esa industria editorial siguió compitiendo con la española hasta bien avanzado el siglo, aun cuando hubieran desaparecido las razones que la hicieron nacer.

Veámoslo con algunos ejemplos tomados de la bibliografía de Montesinos (1966), que cubre el período 1800-1850.

*Las amistades peligrosas* de Laclos (1782) se publica en versión española en París, 1822, 1827 y 1831, y por primera vez en territorio español en Barcelona, 1837. *La religiosa* de Diderot (1796) sólo en París, 1821 y 1831. *Wérther* de Goethe, en París, 1803, 1804 y 1825, esta última edición al tener que retirarse en 1823 las de Valencia, 1820, y Barcelona, 1821. *El fraile* de Matthew G. Lewis (1796) no se traduce hasta París, 1821. *El italiano* y *Los misterios de Udolfo* de Anne Radcliffe (1797 y 1794) no aparecen hasta París, 1832, y sólo la primera tiene ediciones españolas en 1838 y 1843. *La nueva Eloísa* de Rousseau (1761) se imprime en Bayona, 1814, y Burdeos, 1820; en Madrid, 1822, durante el Trienio, y luego en Versalles, 1824, y Barcelona, 1836; *Emilio* (1762), en Burdeos, 1817; París, 1819; Madrid, 1821 y 1822; París, 1824, y Burdeos, 1827. Las *Novelas* de Voltaire han de esperar a 1836 para tener edición española, tras las traducciones de Burdeos, 1819 y 1822. *Belisario* de Marmontel aparece en Burdeos, 1815, 1816, 1820, 1826 y 1827, y *Los incas* (1777), en París, 1822 y 1832; en España, respectivamente, en Madrid, 1822, y Barcelona, 1840, y Barcelona, 1837.

En el caso de otros clásicos menos conflictivos, el retraso no es menos llamativo: la *Historia de Hipólito* (1690) de Madame d'Aulnoy ha de esperar a Madrid, 1838; *Robinson Crusoe* de Defoe (1719) a París, 1835 y 1837, y Madrid, 1843; *Tom Jones* de Fielding (1749) a Madrid, 1796; *Gulliver* de Swift (1726) a Madrid, 1793.

En cuanto a los nuevos astros literarios del XIX, Francia tomó la iniciativa traduciendo a Byron, antes de las primeras ediciones de Cabrerizo. Chateaubriand fue explotado al unísono, como demuestran las ediciones de *Atala* (París, 1801, 1802, 1807, 1812, 1822, 1825; Burdeos, 1819; Perpiñán, 1825, 1826; Valencia, 1803, 1813, 1823; Madrid, 1806, 1818; Barcelona, 1808, 1823), y en el caso de *Los mártires*, España tomó la iniciativa (Madrid, 1816, 1818, 1823; París, 1826). La introducción de Walter Scott fue asimismo iniciativa francesa e incluso inglesa: *Ivanhoe* (Londres, 1825; Perpiñán, 1826; Madrid, 1831), *El talismán* (Londres, 1825, 1826; Barcelona, 1826, 1838; Madrid, 1834), *Quentin Durward* (Perpiñán, 1827; Barcelona, 1834; Madrid, 1841), *Kenilworth* (Burdeos, 1831; Valencia, 1831-1832; Madrid, 1832). Una edición como la parisiense de *El talismán* (1837) prueba la voluntad, mencionada antes, de la industria editorial francesa de competir con la española, y no sólo de suplir su inactividad o su miedo a la censura.

Si a esto añadimos las numerosas ediciones de autores de éxito ininterrumpido, como Jean P. Claris de Florian, Madame de Genlis, Bernardin de Saint-Pierre (traducidos desde fines del XVIII), Charles Pigault-Lebrun (desde la segunda década del XIX), Víctor d'Arlincourt, Paul de Kock (desde la tercera), Balzac, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, George Sand, Frédéric Soulié, Eugenio Sue (desde la cuarta) o Paul Féval (desde la quinta), comprenderemos las lamentaciones de los escritores españoles ante lo que consideraron una verdadera inundación, lesiva tanto para sus intereses como para la pureza de la lengua.

La gran aportación a la novela española de la primera mitad del XIX la constituyó el género *histórico*, cultivador del exotismo romántico en su situación, predilecta aunque no exclusiva, de la acción en tiempos medievales, con la adición de ingredientes maravillosos y sobrenaturales y toques de goticismo templado. Con el indiscutible precedente que fue *El Rodrigo* (1793) de Pedro Montengón, el auge de la llamada novela histórica se sitúa entre *Ramiro, conde de Lucena* (1823) de Rafael Húmara y *Doña Blanca de Navarra* (1847) de Francisco Navarro Villoslada, pasando por Espronceda, Escosura, Estébanez, García de Villalta, Gil y Carrasco, Larra, López Soler, Martínez de la Rosa, Ochoa y Estanislao de Kotska Vayo. El género, perdida buena parte de sus características originales, llegó hasta el fin del siglo e incluso más allá, en manos de Fernández y González, Pérez Escrich, Tárrago y Mateos o Blasco Ibáñez.

Novedad no menos destacable en la época fue la aparición de las publicaciones por entregas. Las novelas por entregas —de ahí su nombre— aparecían en fascículos de 16 ó 32 páginas o en forma de folletín periodístico. En el primer caso se distribuían por suscripción (por correo o con reparto a domicilio) o en librerías y puestos fijos de venta; la entrega solía ser semanal, y las obras podían tardar dos o más años en completarse. El comprador las coleccionaba entonces, añadiendo cubiertas y grabados, y los editores las vendían también en volumen *a posteriori*, sin perjuicio de que en otros casos aparecieran íntegras antes de darse fragmentadas, lo que indica que la entrega se dirigía específicamente al público de bajo poder de compra. El procedimiento producía, en efecto, una falsa impresión de baratura al fraccionarse el pago (aunque de hecho la suma del precio de las entregas fuera superior a lo que se hubiera pagado por un volumen de similar extensión y características) y permitía llegar a un elevado número de lectores de todas las clases sociales, incluida la más pobre. «Aquella producción de novelas que durante quince años disfrutó del favor de un público poco acostumbrado a leer —escribe Julio Nombela al comienzo del libro V de sus *Impresiones y recuerdos*— contribuyó a fomentar la afición a la lectura, tan escasa en España y que tan provechosa ha sido para los escritores que vinieron después.»

Los autores solían estar ligados a los editores por contratos que exigían producción constante a plazos fijos, y así aquéllos trabajaban con ritmo industrial, dictando a amanuenses o taquígrafos o empleando colaboradores anónimos. Manuel Fernández y González o Enrique Pérez Escrich ganaron grandes sumas, y Ayguals de Izco fundó una empresa editorial para la explotación de sus propias obras y de las traducciones de Eugenio Sue. Aunque la publicación fraccionada no implicara forzosamente compromiso ideológico o denuncia revolucionaria (téngase presente, por citar un caso conocido, que *La gaviota* de Fernán Caba-



llero apareció por entregas), ha quedado asociada a temas como la explotación del obrero o la seducción y tribulaciones de la mujer trabajadora, tratados en las muestras más célebres del género, y al socialismo, el anticlericalismo y el republicanismo del XIX. El establecimiento en 1852 de la censura previa para folletines y entregas y la creación del cargo de censor de novelas (que no desdeñó Gustavo Adolfo Bécquer) son indicios de su popularidad y de la capacidad de agitación que el poder les atribuía. El auge de la entrega, iniciado hacia 1840, era ya decadencia unos treinta años después, aunque el procedimiento perduró durante todo el siglo, con frutos tardíos como *Silvestre Paradox* de Baroja, *La guerra del Transvaal* de Maeztu, *La cara de Dios*, las *Sonatas*, *Luces de bohemia*, las «Comedias bárbaras», el ciclo de la guerra carlista de Valle, *Arroz y tartana* o *Flor de mayo* de Blasco Ibáñez. Galdós (en cuyos primeros *Episodios* y novelas ha señalado la crítica la huella de rasgos propios del folletín) nos dejó al final de *El doctor Centeno* y al principio de *Tormento* un cuadro de las características del género, entre los proyectos y andanzas de Ido del Sagrario: «Verás mi nombre por esas esquinas de Dios», fantasea el infeliz pensando en los carteles publicitarios que podían permitirse los editores de tan rentable literatura, «y te echarán por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto, para que caigas en la tentación de suscribirte». Planea Ido ocuparse «de los hombres oprimidos del peso de su condición social» y de las pobres muchachas que, aunque hambrientas y con «los dedos pelados de tanto coser», resisten sin desfallecer las insinuaciones de viles seductores porque «son más honradas que el Cordero Pascual».

En el panorama narrativo de la primera mitad de nuestro XIX se dieron otras corrientes, en cuya definición y catalogación queda aún mucho por hacer. En primer lugar, la *novela histórica de asunto contemporáneo*, sobre temas de reciente actualidad o situada en un pasado próximo (*El tigre del Maestrazgo* de Ayguals, 1846; *El incógnito en el subterráneo* de Joaquín del Castillo, 1833; *El patriarca del valle* de Escosura, 1846-1847; *Jaimé el Barbudo* de López Soler, 1832). En ocasiones habría que calificarlas de novelas-reportaje, o de crónica novelada (*Los terremotos de Orihuela* de Vayo, 1829); en otras, ciertas obras que suelen catalogarse como novelas deberían ser leídas antes de hacer conjeturas arriesgadas sobre su título, como ocurre con *La ciudadela inquisitorial* de Joaquín del Castillo (2.<sup>a</sup> ed., 1836), cuyo título real es *La ciudadela inquisitorial de Barcelona, o las víctimas innoladas en las aras del atroz despotismo del conde de España*, y que es un alegato político proliberal sobre la represión llevada a cabo durante la Ominosa Década, con un apéndice final de casi 100 páginas de notas y documentos, y sin el menor ingrediente novelesco. La novela histórica de tema contemporáneo nos plantea dos cuestiones fundamentales: su concurrencia con la introducción en España, en los años treinta, de la obra de Balzac, y su perduración como antecedente y modelo del *episodio nacional*.

En segundo lugar, está asimismo abierta a la investigación la *novela social* (Ayguals, Alfonso García Tejero, Pedro Mata, Francisco Orellana, Ceferino Treserra), su dependencia de modelos franceses y su relación con los avatares ideológicos y políticos en cuyo seno apareció.

En tercer lugar, la perduración en el XIX del género sentimental y didáctico de fines del siglo anterior. El caso más notable lo constituye la cincuentena larga

de ediciones que tuvo, entre 1787 y 1900, la colección de novelas de Ignacio García Malo titulada *Voz de la Naturaleza*, publicadas en España, París e Hispanoamérica. Del éxito de esta serie en la España decimonónica tenemos, junto a su constante demanda, una prueba irrefutable: su publicación, desde 1816, en forma de ediciones *añadidas* o *mejoradas* (con incorporación de novelas de otros autores, que ponían al día el conjunto), proceso que culmina en la edición barcelonesa de 1864, *completamente refundida en el ameno estilo de la novela filosófico-moderna y adornada con nuevos asuntos originales de reputados maestros*, según reza su título. Los relatos añadidos son cinco, y el éxito de la obra indujo a la editorial, Espasa Hermanos, a encargar su continuación, *El libro de la familia*, a Juan Cortada y Sala, el historiador y novelista autor de *Tancredo en el Asia* y *La heredera de Sangumí*.

*El Valdemaro* de Vicente Martínez Colomer, aparecido en 1792, se reeditó en 1803, 1807, 1816 y 1821-1822; las traducciones de Baculard d'Arnaud siguieron apareciendo hasta fines de la tercera década; las novelas de Olavide, entre 1800 y 1828, en Madrid, Filadelfia y Nueva York. La aportación propiamente decimonónica al género es aún mal conocida (Manuel Benito Aguirre, *La mujer sensible*, 1831; Francisco Brotons, *La seducción y la virtud*, 1829; Estanislao de Kotska Vayo, *Voyleano o la exaltación de las pasiones*, 1817).

Un eco tardío del goticismo dieciochesco, la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza (1831, 12 vols.), debe sin duda su retraso a las reservas morales que los relatos de crimen y terror suscitaban.

El balance que nuestra obra presenta ha pretendido dejar también constancia del cultivo del cuento (folclórico y de otra índole), del redescubrimiento de Braulio Foz y Antonio Ros de Olano, y de la emergencia de la narrativa femenina. En este último caso, junto a figuras clásicas como Fernán Caballero, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda, hemos querido indicar la orientación actual, todavía incipiente, hacia otras novelistas de la época, entre las cuales nos ha parecido prudente destacar a Ángela Grassi y Vicenta Maturana.

## 10. El teatro, de Moratín a la «alta comedia»

El siglo XIX comienza, en el ámbito teatral, bajo el signo de la traducción y la refundición. Se traduce y se adapta el teatro francés preferentemente, o bien, en menor proporción, el de otra procedencia a través de versiones francesas; y al mismo tiempo se refunde el teatro clásico español y también francés, continuando la práctica del siglo anterior. Los autores que más asiduamente subieron a las tablas en la época fueron Vittorio Alfieri, Casimir Delavigne, Víctor Duncange, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, August von Kotzebue, Charles-René de Pixérécourt, Eugène Scribe. Traducción y refundición fueron practicadas por los más notables escritores de la época (Bretón de los Herreros, José M.<sup>a</sup> Carnerero, Antonio García Gutiérrez, Larra, Hartzenbusch, Mesonero, Eugenio de Ochoa, Ventura de la Vega) y contribuyeron decisivamente a su formación literaria y dramática. La generalización de esta práctica —similar a lo ocurrido, como antes se ha visto, en el terreno de la novela— produjo críticas y denuncias protagonizadas en ocasiones por los mismos que la realizaban (Bretón, Larra, Mesonero),

y fue, sin duda, un importante estímulo tanto para la renovación del teatro español como para la aparición de un teatro nacional que compitiera con la oferta transpirenaica.

Vimos, al tratar de la poesía en nuestro punto 8, la tenaz supervivencia del Neoclasicismo hasta bien entrado el siglo. El mismo fenómeno se observa en el teatro. El siglo se abre con el indiscutible éxito de la comedia moratiniana, la manifestación más evolucionada y abierta a la modernidad de la herencia neoclásica, y la primera mitad del siglo presencia un nutrido catálogo de tragedias y comedias debidas a Fernando José Cagigal (*El matrimonio tratado, La educación*), Patricio de la Escosura (*Bárbara Blomberg*), Antonio Gil y Zárate (*Blanca de Borbón*), Manuel Eduardo Gorostiza (*Indulgencia para todos, Don Dieguito*), Alberto Lista (*Roger de Flor*), Francisco Martínez de la Rosa (*La viuda de Padilla, Morayma, Edipo, La niña en casa y la madre en la máscara*), el duque de Rivas (*Ataúlfo, Aliatar, Tanto vales cuanto tienes*), Manuel Tamayo y Baus (*Virginia*), Eugenio de Tapia (*La madrastra, Amar desconfiando*)... Esta corriente llega hasta la *Virginia* de Tamayo (1853) y *La muerte de César* (1865) de Ventura de la Vega; en su vertiente trágica se va tiñendo progresivamente de Romanticismo a medida que avanza el siglo, y en la cómica desemboca en la llamada «alta comedia» de la segunda mitad del siglo. La presencia en nuestro recuento de nombres asociados tradicionalmente al Romanticismo teatral es un ejemplo más de la convivencia y el solapamiento de tendencias estéticas y literarias propios de esta época, a los que más de una vez se ha aludido, y que se produjeron igualmente (por citar un ejemplo conocido y representativo) en la obra poética de Espronceda.

La cuarta década del siglo supuso la eclosión del drama romántico, al que la crítica no deja de dedicar atención como manifestación del Romanticismo *malsano, frenético o subversivo* del momento, traduciéndolo en un modelo ideológico (destino adverso y fatalidad; solipsismo, soledad y desclasamiento del héroe; contraste irreconciliable entre aspiraciones ideales y realidad, triunfo de la injusticia; incoherencia entre verdad individual y organización social, instituciones, convenciones, religión; carácter funesto del amor, suicidio; plazo ominoso a cuyo término sobreviene la catástrofe; símbolo de la prisión) que se ha puesto en relación con la cosmovisión de la Ilustración como indicador de la profundidad del cambio histórico sobrevenido. Desde este punto de vista se ha pretendido igualmente hallar una clave para justificar la supuesta discontinuidad entre las formas sentimentales del Romanticismo dieciochesco y las supuestamente genuinas del decimonónico, un contraste que creo poder resumir entendiendo que el teatro sentimental y patético del XVIII podría englobarse bajo el paradigma de *La virtud recompensada*, y el romántico bajo el de *Los infortunios de la virtud*. Si no es abuso por mi parte colocar ambas actitudes bajo la advocación, respectivamente, de Richardson y Sade, el contraste pierde buena parte de su intensidad por dos razones. Una, porque Sade es tan dieciochesco como Richardson. La otra, porque no es exacto que el drama dieciochesco nos ponga indefectiblemente ante las tribulaciones de seres inocentes, envueltos en pruebas y tribulaciones trágicas, para ofrecernos en último término el acrisolamiento de su virtud y un desenlace feliz que proclama la confianza en un orden cósmico y social regido por la justicia y la Providencia. Esto podría decirse de la *comedia sentimen-*



tal, pero no de la *tragedia burguesa* o *doméstica*, que corresponde al paradigma sádico o sádico antes mencionado (véase la diferencia entre ambos géneros y el estudio de una muestra española de lo que fue tal tipo de tragedia en Carnero, 1994b). Creo que la rareza de la *tragedia doméstica* en el panorama del teatro dieciochesco español (debida, precisamente, a su carácter *subversivo* y *frenético*, en términos morales, y a su difícil afloración en el ámbito literario más castigado por la censura: el teatro) ha llevado a supervalorar la originalidad, en términos de disidencia ideológica, del drama romántico, y su supuesta novedad y radicalidad rupturistas.

Completa el panorama de las grandes líneas de nuestro teatro en la primera mitad del XIX la aportación de Manuel Bretón de los Herreros, con su centenar largo de comedias desde *A la vejez, viruelas* (1817) y su intento de alumbrar un modelo costumbrista burgués y popular con recurso a la comicidad lingüística, lindante en su etapa final con la «alta comedia» y cuya trayectoria entreveró el autor con traducciones, refundiciones, colaboraciones periodísticas e incursiones en el drama histórico romántico (*Don Fernando el Emplazado*, 1837; *Vellido Dolfos*, 1839) y en la zarzuela.

Junto a todo lo citado, hitos irrenunciables en cualquier balance de lo que fue, en materia teatral, la primera mitad del siglo XIX español, esta obra ha pretendido dedicar atención y ofrecer información sistemática y no dispersa a otras cuestiones que no siempre se toman en cuenta. Esas cuestiones han sido cinco, y las hemos afrontado con la mayor exigencia dentro de nuestras limitaciones de espacio.

Los avatares del teatro en cuanto al marco legal y las cortapisas impuestas por la censura, las reformas institucionales, las actividades empresariales, la formación profesional de los actores, la evolución en el estilo de representación de acuerdo con la de las corrientes literarias, la dignificación de la profesión de actor y las condiciones económicas de su trabajo, así como las de los autores. Nos ha parecido adecuado conceder especial atención a la figura de Juan de Grimaldi (activo entre 1823 y 1836), por su destacada relevancia como gestor de empresas teatrales y promotor del Romanticismo dramático, por su relación con los principales actores de la época (Matilde Díez, José García Luna, Bárbara y Teodora Lamadrid, Carlos Latorre, Concepción Rodríguez, Julián Romea) y porque su carrera es la mejor conocida (Gies, 1988b).

El teatro político producido durante el reinado de Fernando VII (continuando la presencia en nuestro anterior volumen del estudio del surgido durante la Guerra de la Independencia), tanto en el Sexenio y la Ominosa Década (obras de circunstancias o en elogio del rey) como en el Trienio (exaltaciones de la jura de la Constitución en 1820; conmemoraciones de la gesta de Riego y sus compañeros, y de la rebelión de las Comunidades contra Carlos V, vista como un precedente de la revolución liberal; ataques a la Inquisición, y a la Iglesia como institución represiva, prolongando el tema dieciochesco de las profesiones forzadas, como en *La novicia* de José M.<sup>a</sup> Carnerero, estrenada en 1820), y atendiendo a autores como Gorostiza, Francisco de Paula Martí, José Robreño o Francisco Verdejo. También el teatro político durante el reinado de Isabel II y la Revolución de 1868.

Las formas parateatrales que se desarrollaron fuera de los circuitos habitua-

les y de los grandes coliseos, y que cobraron vida en teatros improvisados en locales de alquiler, teatritos de barrio, teatros portátiles, cafés o teatros caseros con colaboración de profesionales y aficionados, pasando revista al apasionante y desatendido mundo de los saltimbanquis, prestímanos, acróbatas y funámbulos; a los espectáculos de linterna mágica, sombras chinescas, dioramas, fantasmagorías y *tutilinundis* (dioramas con figuras móviles), y al papel de este variopinto sector de diversiones populares en la subliteratura de la época (escenificaciones procedentes de los clásicos del Siglo de Oro, de las novelas célebres en el momento, de sainetes, pliegos de cordel y comedias de santos y magia).

El teatro popular: la comedia de magia heredada del siglo XVIII con su prolongación decimonónica, debida a Hartzenbusch (*La redoma encantada*, 1839, entre otras), a Rafael Liern, a Enrique Zumel, y que alcanzó su mayor éxito en la adaptación del francés debida al citado Grimaldi (*La pata de cabra*, 1829): un éxito tal que, como cuenta Zorrilla en *Recuerdos del tiempo viejo*, siendo su padre un alto funcionario de policía, recibía innumerables solicitudes de permiso para pasar a Madrid con el motivo, real o ficticio, de asistir a las representaciones de la obra.

La continuidad del drama histórico, una vez superadas la inquietud existencial y la ruptura ideológica del Romanticismo, en busca de entronque con el teatro clásico español y, en ocasiones, con alusión en clave analógica a la actualidad política.

## 11. El auge de la prensa periódica

Tanto la Guerra de la Independencia como el Trienio Liberal dieron lugar a multitud de periódicos, tan efímeros como unidos a la coyuntura y la anécdota política; de más fuste fueron el *Semanario Patriótico* de Manuel José Quintana, Isidoro Antillón y José M.<sup>a</sup> Blanco White (fundado en 1808), *El Español* del mismo Blanco (1810), *El Censor* de Alberto Lista, Sebastián Miñano y José Gómez Hermosilla (1820). Los diez años que se extienden entre la muerte de Fernando VII y la entronización de Isabel II presencian los primeros pasos de la prensa en su sentido contemporáneo; son además novedades de esta época la inserción de publicidad y la inclusión de grabados y folletines. Destacan en ella *El Siglo* (fundado en 1834), donde colaboraron Espronceda, Pastor Díaz y otros románticos, *El Eco del Comercio* (1834, de Fermín Caballero y Joaquín M.<sup>a</sup> López), *El Español* (1835, Andrés Borrego), *El Huracán* (1840, Patricio Olavarría), *El Heraldo* (1842, Luis Sartorius). En el reinado de Isabel II el periódico tiende a elevar a 16 su número de páginas, frente a las cuatro habituales hasta entonces; las tiradas aumentan considerablemente gracias, entre otras cosas, a la distribución fuera de las ciudades y en provincias, y los periódicos de mayor éxito imprimen varias ediciones al día; se organiza la venta callejera junto al tradicional sistema de envío por suscripción; va en aumento la presencia del folletín, la publicidad y la noticia, junto al artículo de opinión sobre tema político, y aparece la prensa socialista y obrerista. Las cabeceras más destacables son *El Clamor Público* (1844, Fernando Corradi), *El Pensamiento de la Nación* (1844, Jaime Balmes), *La Organización del Trabajo* (1848, Fernando Garrido y Sixto Cámara), *La Correspondencia de España* (1848, que tiraba 50.000 ejemplares hacia



1870), *Las Novedades* (1850), *El Eco de la Clase Obrera* (1855, Francisco Pi y Margall), *La América* (1857, Eduardo Asquerino), *El Museo Universal* (1857), *El Pensamiento Español* (1860, Francisco Navarro Villoslada), *El Imparcial* (1867, Eduardo Gasset y Artime).

Debe hacerse referencia, por breve que sea, a la prensa satírica que recorre el siglo y constituye uno de sus ingredientes imprescindibles. Podemos iniciar su trayectoria en *La Abeja Española* (1812, Bartolomé José Gallardo) y *El Zurriago* (1821, Félix Mejía y Benigno Morales), seguidos por *Fray Gerundio* (1837, Modesto Lafuente), *El Guirigay* (1839, Luis González Bravo), *Guindilla y La Risa* (1842 y 1843, Wenceslao Ayguals de Izco), *El Fandango* (1844, Ayguals y Juan Martínez Villergas), *El Tío Camorra* (1847, Martínez Villergas), *El Padre Cobos* (1854, Cándido Nocedal), *Gil Blas* (1864, Federico Balart, Eusebio Blasco y Manuel del Palacio), *Jereniúas* (1866, Martínez Villergas).

Si el culto burgués a la familia marcó profundamente la espiritualidad conservadora decimonónica, es lógico que el museo periodístico del XIX nos ofrezca una abundante cosecha de publicaciones periódicas dirigidas específicamente a la mujer y al niño: *El Correo de las Damas* (1833), *El Figurín* (1838), *El Tocador* (1844), *La Sílfi de* (1845), *El Pensil del Bello Sexo* (1845), *El Cupido* (1848), *La Ilusión* (1849), *Correo de la Moda* (1851), *Álbum de Señoritas* (1852), *El Bello Ideal* (1860), *El Ángel del Hogar* (1864), *Flores y Perlas* (1883); *El Amigo de la Niñez* (1841), *El Mentor de la Infancia* (1843), *El Museo de los Niños* (1847), *La Aurora de la Vida* (1860), *El Amigo de la Infancia* (1874), *La Madre y el Niño* (1883), *La Edad Dichosa* (1890).

Cerraremos este rápido repaso de la prensa especializada con un panorama de las publicaciones de carácter literario, a las que muchas veces convendría mejor la denominación de misceláneas culturales, empezando por *El Europeo*, publicada en Barcelona en 1823 y 1824 por Buenaventura Carlos Aribau, Ramón López Soler y otros, y notable por su atención al Romanticismo. José M.<sup>a</sup> Carnerero fundó en los últimos años del reinado de Fernando VII el *Correo Literario y Mercantil* (1828), *Cartas Españolas* (1831) y *Revista Española* (1832); destaca la segunda de ellas por la novedosa calidad de su impresión y grabado y por los primeros artículos de costumbres de Estébanez y Mesonero, y la tercera por la colaboración de Larra tras el fracaso de *El Duende Satírico del Día* (1828) y *El Pobrecito Hablador* (1832). La década de los treinta vio nacer, además de *El Crítico* de Bartolomé José Gallardo (1835), dos de las más importantes publicaciones del siglo: *El Artista* (1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (1836). *El Artista* se distinguió por su excelente tipografía y grabado litográfico y por la presencia en sus páginas de temas artísticos y románticos; contó con Federico de Madrazo, Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, José Zorrilla, Patricio de la Escosura, Nicomedes Pastor Díaz y otros literatos del momento. El *Semanario* fue fundado por Ramón de Mesonero Romanos con pretensiones más modestas, que le aseguraron el éxito de venta y la larga duración. Se ocupó de arte, ciencias naturales, historia, literatura, industria y tecnología. Su dirección pasó, tras Mesonero, a Gervasio Gironella, Ramón Valladares, Vicente Castelló, Francisco Navarro Villoslada, Ángel Fernández de los Ríos y otros. Cierran la década *No me olvides* (1837) de Jacinto Salas y Quiroga, el *Liceo Artístico y Literario* (1838), publicado por la sociedad del mismo nombre, y *El Entreacto*

(1939), especializado en materia teatral, en el que colaboraron Patricio de la Escosura, Zorrilla, Miguel Agustín Príncipe y Juan Eugenio Hartzenbusch, y que fue continuado por la *Revista de Teatros*.

Una de las más destacadas novedades en la sociología literaria del XIX fue la profesión periodística, tal como la entendemos hoy. La figura del periodista, escribía Miguel Agustín Príncipe en *El Entreacto* de 10 de noviembre de 1839, «es casi nueva para los españoles». El mismo año, el número 11 del *Semanario Pintoresco Español* (en el artículo *Un periódico político*) evoca el afán de los lectores por saber, mientras toman el desayuno, cuanto ocurre en el mundo en lo tocante a política, literatura e industria, y describe una redacción y las misiones respectivas de sus integrantes, lo mismo que a su vez hará Antonio Flores en *El cuarto poder del Estado*.

El poder e influencia social que el periodismo implicaba no se ocultaron a los literatos del XIX, y tampoco el hecho de que se estaba convirtiendo en una nueva vía de encumbramiento, más rápida y de más fácil desempeño. En *El periodista* lo definió Mesonero como «una potencia que quita y pone leyes, que levanta los pueblos a su antojo, que varía en un punto la organización social», y describió la carrera de un pollo semianalfabeto que gracias al periodismo asciende en política y consigue acabar retratado «de grande uniforme por López o Madrazo».

En *La redacción de un periódico* de Bretón de los Herreros, el editor de uno de oposición se vuelve progubernamental por interés, pero el redactor jefe, Agustín, sustituye por error un artículo elogioso por otro violentamente crítico, recién recibido y no censurado. El Gobierno compra la edición, subvenciona al editor y da un empleo a Agustín. Al reseñar la obra, Larra lamentó que Bretón diera a entender que todos los periodistas son venales y que presentara un Gobierno que soborna en vez de perseguir. El tema reaparece en *El editor responsable*, donde Dupré es sobornado una vez se sabe que escribió el artículo que motivó la acción judicial contra Gaspar. También en los capítulos 19, 20 y 22 de *Pedro Sánchez*: Mata consigue al protagonista empleo en el periódico revolucionario *El Clarín de la Patria*; cuando su eficaz oposición causa problemas al Gobierno, don Augusto Valenzuela, que hasta entonces ha despreciado las peticiones de auxilio de Pedro, le ofrece el puesto de redactor en un periódico gubernamental, aunque el joven no acepta. No es más halagadora la imagen del periodista en las colecciones costumbristas, empezando por *El escritor público* de José M.<sup>a</sup> de Andueza en *Los españoles pintados por sí mismos*.

No sería justo no poner en el haber del periodismo español de la época la denuncia pública de una de las más lamentables tragedias en el ámbito de la cultura española del XIX: el abandono, la destrucción lenta o el derribo de monumentos arquitectónicos a consecuencia de las desamortizaciones o de las estrecheces económicas de la aristocracia. La revista *El Artista* apeló a la conciencia colectiva en artículos de Valentín Carderera (tomo II, número 19) y de Pedro de Madrazo (III, 9) donde se pedía que el Gobierno creara un cuerpo de inspectores, evitara la venta al extranjero y destinara los edificios a museos u obras sociales. El duque de Rivas habló ante el Senado el 1 de marzo de 1838 de las destrucciones y expolios efecto de la desamortización «para que enriquezcan una docena de especuladores inmorales que viven de la miseria pública», en sintonía con las críticas a Mendizábal de Álvaro Flórez Estrada o Espronceda. En

el *Semanario Pintoresco* se publicaron artículos de Carderera, José M.<sup>a</sup> Quadrado y otros; y se dieron noticias y grabados de lo recién destruido y de lo que estaba en trance de serlo en dos obras que hoy son joyas de coleccionista: *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865) de Pablo Piferrer, Pedro de Madrazo, José M.<sup>a</sup> Quadrado, Francisco Pi y Margall y Javier Parcerisa, y *La España artística y monumental* (1842-1850) de Patricio de la Escosura y Jenaro Pérez Villamil. La referencia al triste destino de los conventos desamortizados aparece reiteradamente en los primeros capítulos de *La gaviota*: «¿Qué artista no suspira al verlos? ¿Qué cristiano no se aflige? ¿Qué católico no se prosterna y llora?» Si dejamos a un lado las emociones confirmadas por Fernán Caballero en Chateaubriand, por una vez ella y Larra (véase *Conventos españoles*) estuvieron de acuerdo.

## 12. Orientación bibliográfica

### a) *Obras de bibliografía y referencia, estudios generales sobre el siglo XIX*

Alberich, 1978; Aymes, 1985; Bénichou, 1981; Carnero, 1994a; *Catálogo*, 1989; Delgado & Martín Abad, 1987; Díez, 1994a y b; Ferreras, 1979; Fundación Juan March, 1986; Gil Novales, 1992; Jacobson, 1985; Labandeira, 1980a, 1982a y b, 1984, 1986; Lafarga, 1983-1988, 1991b; Lapesa, 1984, 1985; Litvak, 1991; Rodríguez & Ranch, 1992; Rokiski, 1988a; Romero Tobar, 1988a, 1994, 1995b; Ruiz Lasala, 1975, 1977-1987; Serrano (M.<sup>a</sup> del Mar), 1993; Simón Díaz, 1968-1975; Simón Palmer, 1979, 1991; Simón Palmer & Fernández, 1993; Suárez, 1994; Suero Roca, 1987; Vallejo & Ojeda, 1994; VV. AA., 1978, 1986c; Vega, 1990; Vilar, 1994.

En cuanto a reediciones de obras clásicas: Foulché-Delbosc, 1991; Fuster, 1980; Hartsenbusch, 1993; Hidalgo, 1973; Ovílo y Otero, 1976.

Para toda la primera mitad del siglo, es fundamental Romero Tobar, 1994.

### b) *Temas locales, relaciones interculturales*

Alberich, 1976; Aymes, 1983b, 1986; Bernal Rodríguez, 1985; Foulché-Delbosc, 1991; González Troyano, 1987; Krauel Heredia, 1986; Litvak, 1984, 1987; Rees, 1977; Reyes & Ramos, 1992; Ríos, 1987; Robertson, 1988; Salvador, 1989; Serrano (M.<sup>a</sup> del Mar), 1993.

### c) *Educación, lectura, industria editorial, cultura*

Abellán, 1984, capítulo 8; Aguilar Piñal, 1991; Aymes, 1990; Baldó Lacomba, 1984; Bartolomé Martínez, 1989; Botrel, 1973, 1982, 1986a y b, 1993a y b; Delgado & Cordon, 1990; Fernández, 1992; Fontanella, 1982b; García García, 1994;



Guereña, 1989, 1996; Heredia Soriano, 1982; Laspalas, 1991; Marco, 1977; Mar rast, 1986, 1989b; Martín Abad, 1992; Martínez Martín, 1986, 1989, 1990, 1991; Núñez, 1994; Palomeque Torres, 1974; Paredes Alonso, 1989; Pérez Rioja, 1993; Peset (José L.), 1978; Peset (José L. y Mariano), 1974; Peset & Hernández Sandioca, 1979, 1990; Presedo & García de Castro, 1992; Prieto, 1995; Ruiz Berrio, 1970; Rupérez, 1975; Sanz Díaz, 1978; Simón Díaz, 1992a; Simón Palmer, 1972; VV. AA., 1986b, 1987b, 1990c; Vauchelle-Haquet, 1985; Viñao Frago, 1982, 1983.

Sobre libertad de prensa: Artola, 1985; Blanco Martín, 1987; Cabrera Bosch, 1995; Fiestas Loza, 1989; González Moreno, 1977; Journeau, 1980; La Parra, 1983; Márquez, 1980; Mateo del Peral, 1976; Morange, 1983; Pérez Villanueva & Escandell, 1984-1994; Puyol, 1995; Romero Tobar, 1975, 1977; Rubio Jiménez, 1984.

Sobre ideas estéticas, preceptiva, crítica: Cebrián García, 1990; Domínguez Caparrós, 1975; García Barrón, 1987; Garrido Palazón, 1992; Hernández Guerrero & García, 1991; Randolph, 1972; Rokiski, 1988b; Sainz Rodríguez, 1985, 1986.

Sobre sociabilidad cultural: Garrorena Morales, 1974; Guereña, 1980, 1990; Ruiz Salvador, 1971; Urreiztieta, 1958; Villacorta Baños, 1986.

#### d) *Educación y cultura de la mujer. Escritoras del XIX*

Ayala Aracil, 1993; Carmona González, 1990; Jiménez Morales, 1994; Jiménez Morell, 1992; Romero Tobar, 1990a; Rubio Cremades, 1990; Simón Palmer, 1974-1979, 1975, 1986; VV. AA., 1982a, 1994.

Sobre la mujer escritora en la España del XIX, planteamientos de síntesis y generalidades: Ayala Aracil, 1993; Kirkpatrick, 1989; *Ínsula*, 1989; Mayoral, 1990; Simón Palmer, 1983, 1988, 1991; Simón Palmer & Fernández, 1993; VV. AA., 1994.

Sobre Concepción Arenal: Campo Alange, 1973; Catena, 1990.

Sobre Rosalía de Castro: Carballo Calero, 1979; Davies, 1987; Kulp-Hill, 1977; López & Pociña, 1991; Mayoral, 1974, 1976, 1986; Poullain, 1974; Risco, 1975; Stevens, 1987; VV. AA., 1986a.

Sobre Carolina Coronado: Belmar, 1994; Castillo (Alberto), 1988; Kirkpatrick, 1989, 1992; Manso Amarillo, 1992; Pérez González, 1986; Ruiz Fábrega, 1981.

Sobre Fernán Caballero: Álvarez, 1994; Benítez, 1989; Caldera, 1988; Cáseda, 1987; Castillo (Rafael), 1978; Chevalier, 1978; Gullón (Germán), 1976; Herrero, 1995; Kirkpatrick, 1989; Villalba Sebastián, 1989b.

Sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: Álzaga, 1990; Barreda, 1978; Cabrera & Zaldívar, 1981; Durán (Fernando), 1994; Harter, 1981; Hernández, 1991; Kirkpatrick, 1989, 1992; Marrero Enríquez, 1990; Roldán, 1994; Sebold, 1987; Vieira-Branco, 1993.

Sobre Francisca Ruiz de Larrea: Carnero, 1982a, 1990a.

Sobre María Josefa Massanés: Navas Ruiz, 1990.

Sobre Vicenta Maturana: Ruiz, 1994.

Sobre Pilar Sinués: Gómez Ferrer, 1995.

En el capítulo de ediciones, señalemos la colectiva de Kirkpatrick, 1992; las de

Arenal, 1993a, b y c, 1994; Coronado, 1991, 1993; Fernán Caballero, 1995; Gómez de Avellaneda, 1989; Grassi, 1992; Massanés, 1991; Rosalía de Castro, 1979, 1993.

### e) *Romanticismo: generalidades, historia, interpretación*

Abrams, 1975, 1992; Allegra, 1975, 1980; Argullol, 1982; Arnaldo, 1990; Ballester, 1990; Becher, 1931; Behler, 1981; Carnero, 1978a y b, 1980, 1981, 1982a y b, 1983, 1990; Checa Beltrán, 1994; Dowling, 1990; Eichner, 1972; Escobar, 1990; Fábregas, 1982; Flitter, 1992; Gies, 1975, 1979, 1981, 1989b; Graham, 1974; Henares, 1982; Honour, 1984; Jacobson, 1985; Jorba, 1977, 1984, 1991; Juretschke, 1982, 1986; Llorens, 1979; Lovejoy, 1983; Martínez Torrón, 1993a; Ortega, 1987; Paz, 1984; Peers, 1933; Poullain, 1981; Randolph, 1972; Risco, 1982; Romero Tobar, 1981, 1986; Rosenberg, 1988; Sánchez Blanco, 1982; Sebold, 1971, 1979, 1982, 1983; Shaw, 1982b, 1993b; Siguán, 1988; Simón Díaz, 1992b; Sullivan, 1982; Töllinchi, 1989; VV. AA., 1978, 1982b.

Ediciones: Durán, 1994; Schlegel, 1983.

### f) *Costumbrismo*

Curry, 1976; Dowling, 1990; Escobar, 1976, 1977a y b, 1988, 1993; Fontanella, 1982a; García Castañeda, 1982a, 1991a; Kirkpatrick, 1987; Montesinos, 1965; Romero Tobar, 1983; Rubio Cremades, 1977-1979, 1994; Scarano, 1990; Sebold, 1981; Seco Serrano, 1973.

Para la segunda mitad del siglo: Ayala Aracil, 1984, 1988, 1993; Rubio Cremades, 1983, 1988a.

Edición colectiva de Rubio Cremades & Ayala Aracil, 1985; ediciones de Mesonero, 1983, 1987, 1993, 1994; Trueba, 1980; *Los valencianos*, 1978.

Sobre Larra: Abellán, 1984, capítulo 12; Aymes, 1988; Behiels, 1984, 1993; Benítez, 1979b; Dérozier (Albert), 1983; Durnerin, 1983; Escobar, 1983, 1987, 1990; Freire, 1991, 1993; Fuentes, 1991; Gies, 1985, 1988a; Güntert & Varela, 1986; Kirkpatrick, 1977a y b, 1982, 1983, 1988, 1990; Lapesa, 1984, 1985; Lorenzo Rivero, 1977, 1986, 1988; Martín, 1986-1987; Mateo del Peral, 1976; Menarini, 1980; Navas Ruiz, 1979; Penas, 1992; Pérez Vidal, 1986; Perry, 1988; Romero Tobar, 1992, 1995a; Ruiz Otín, 1983; Sánchez (Roberto), 1976; Schurknight, 1988; Seco Serrano, 1973; Sherman, 1990; Torres Nebrera, 1993; Urrutia (Jorge), 1977; Vallejo, 1995; Varela, 1978, 1979, 1980, 1983; Yáñez, 1991; ediciones de 1978, 1990a y b, 1991.

### g) *Poesía*

Cuestiones generales: Abellán, 1984, capítulo 12; Aranda, 1982; Calvo Sanz, 1974; Díaz Larios, 1976, 1978, 1984, 1985, 1988; Díez de Revenga, 1985; Díez Taiboada, 1977; García Castañeda, 1979, 1993, 1995; Hernández Guerrero, 1986; Kirkpatrick, 1989; Rokiski, 1988a; Romero Tobar, 1990a, 1993; Sebold, 1984; Torres Nebrera, 1985.



Sobre Espronceda: Billick, 1981; Güntert & Varela, 1986; Landeira, 1985; Lapesa, 1984, 1985; Marrast, 1989a; Polt, 1985; Romero Tobar, 1988b; Sebold, 1978a, 1989; VV. AA., 1981; Vasari, 1980.

Sobre García Gutiérrez: Hernández Prieto, 1994.

Sobre Rivas: Billick, 1975; Dérozier (Albert), 1977b.

Ediciones de Arolas, 1982-1983; Espronceda, 1970, 1978; Rivas, 1982, 1987; Martínez Monroy, 1992.

Sobre los poetas de transición entre los siglos XVIII y XIX: Abellán, 1984, capítulos 3, 4 y 9; Aguilar Piñal, 1992.

Sobre Alberto Lista: García Tejera, 1989; Gil González, 1987; Martínez Torrán, 1989a y b, 1991, 1993b; Varela, 1984.

Sobre Bernardo López García: Jiménez Fernández, 1988.

Sobre Manuel M.<sup>a</sup> del Mármol: Rey, 1990, 1992.

Sobre Manuel J. Quintana: Dérozier (Albert), 1978a (traducción española falta del vol. II del original francés); Martínez Torrán, 1995; Palenque, 1991a.

Sobre Félix José Reinoso: Ríos Santos, 1989.

## h) *Narrativa*

Sobre traducciones y recepción de novela extranjera: Anoll, 1979, 1985, 1987; Marrast, 1988; Montesinos, 1966.

Sobre la novela en el Romanticismo: Alonso Seoane, 1984, 1985; Cano Malagón, 1989; Dérozier (Albert), 1977a, 1978b; Díez Taboada, 1988; Ferraz, 1992; Ferreras, 1973a y b, 1976, 1979; García Castañeda, 1978, 1987, 1991b; Gies, 1988a; Gullón (Ricardo), 1989; Güntert & Varela, 1986; Labandeira, 1980a, 1982a y b, 1984; O'Byrne, 1990; Picoche, 1978b, 1980a y b; Pozzi, 1990; Rodríguez & Ranch, 1992; Román Gutiérrez, 1988; Rubio Cremades, 1982, 1988b, 1992; Sala Valldaura, 1990; Sebold, 1979; Shaw, 1988a; Teruelo Núñez, 1984-1985; Urrutia (Louis), 1977; VV. AA., 1977c.

Ediciones: Blanco White, 1995; Gil y Carrasco, 1986a y b; López Soler, 1988; Navarro Villoslada, 1977; Vayo, 1986.

Novela por entregas y novela social: Abellán, 1984, capítulo 25; Benítez, 1979a; Botrel, 1974; Carmona González, 1990; Ferreras, 1972; Lecuyer, 1993; Romero Tobar, 1976; Rubio Cremades, 1982; Tierno Galván, 1977; VV. AA., 1977b; Zavala, 1971.

Sobre Braulio Foz: Calvo Carilla, 1992; Villalba Sebastián, 1989a y b; Ynduráin (Francisco), 1973; edición en 1986.

Sobre Ros de Olano: Amusco, 1983; López Delgado, 1993; Pont, 1989; ediciones en 1975, 1980.

Sobre el cuento: Baquero Escudero, 1984-1985; Baquero Goyanes, 1992; Picoche, 1988; Pozzi, 1995.

Dos escritores de transición entre siglos, cultivadores de más de un género literario aunque preferentemente de la prosa, José M.<sup>a</sup> Blanco White y José Marchena, han sido objeto de atención, el primero por Aymes, 1985; Cascales, 1994; Domergue, 1982, 1983; García Castañeda, 1982a; La Fuente, 1988; Murphy, 1989; Reyes, 1991; Urrutia (Jorge), 1991; Varela Bravo, 1988; el segundo por

Fuentes, 1988, 1989; Lopez, 1985; Sherman, 1993. Ediciones de Blanco, 1975a y b, 1989, 1990; de Marchena, 1990.

### i) *Teatro*

Cuestiones relativas a censura, repertorio, empresarios, actores, coliseos: Arias de Cossío, 1991; Bravo, 1986; Gies, 1985, 1988b, 1989a, 1994b; Gómez Rea, 1978; Izquierdo, 1989, 1990; Larraz, 1980; Martín, 1988; Mas i Vives, 1986; Picoche, 1985; Pino, 1985; Rubio Jiménez, 1984; Salcedo, 1978; Salvat, 1981; Simón Palmer, 1974, 1979, 1989; Sirera, 1986; Suero Roca, 1987.

Traducciones y refundiciones: Cobos Castro, 1995; Dengler, 1989, 1991a y b; Durnerin, 1983; Ganelin, 1994; Gies, 1990b; Lafarga, 1983-1988, 1991a; Olivares, 1989.

Obras de asunto político: Caldera, 1985, 1991c; Carnero, 1989a y b; Lafarga, 1990, 1991b; Larraz, 1979; Rubio Jiménez, 1989b.

Perduración del Neoclasicismo y transición al Romanticismo: Aguilar Piñal, 1993; Cacho Bleuca, 1984; Caldera, 1978, 1982, 1993; Fernández Cabezon, 1984; García Castañeda, 1982b; González de Garay, 1983; Jurado, 1994; Martínez Torrá, 1989a; Saura Sánchez, 1991; Shaw, 1988b, 1993a. Ediciones de Rivas en Cacho Bleuca, 1984; Saavedra, 1989.

Conciernen al drama romántico: Abellán, 1984, capítulo 11; Caldera, 1974, 1991b; Chu-Pund, 1991; Díez Garretas, 1982; Escobar & Percival, 1984; Freire, 1995; Fundación Juan March, 1986; Gies, 1984, 1985, 1988b, 1989a, 1994b; Marrast, 1978; Menarini & Garelli, 1982; Picoche, 1978a, 1982; Reyes (Antonio), 1977; San Vicente, 1984; Sebold, 1979, 1986.

A García Gutiérrez: Cecchini, 1993; Escobar, 1982; Iranzo, 1980; Menarini, 1977, 1982; Ruiz Silva, 1978, 1985; Varela, 1975.

A Hartzenbusch: Engler, 1980; Fournier, 1978; Iranzo, 1978; Labandeira, 1980b.

A Martínez de la Rosa: Alonso Seoane, 1995; Mayberry, 1985, 1988; Rubio Cremades, 1991.

A Rivas: Andioc, 1982; Busquets, 1988, 1989; Cardwell, 1973; Lama, 1992; Lovett, 1977; Navas Ruiz, 1980; Pattison, 1976; Shaw, 1982a.

A Zorrilla: Alberich, 1982; Cardwell & Landeira, 1993; Carrascosa & Domínguez, 1988; Casaldueiro, 1975; CTC, 1988; Dowling, 1989; Dowling & Sebold, 1982; Egido, 1988; Feal, 1984; Gies, 1980, 1990a, 1994a; *Ínsula*, 1993; Lavaud, 1986; Mandrell, 1992; Marías, 1975; Márquez Villanueva, 1983; Molho, 1993; Navas Ruiz, 1980; Picoche, 1979, 1983, 1989; Rousset, 1985; Rubio Jiménez, 1989a; Sánchez, 1976; Vallejo & Ojeda, 1994.

Ediciones de García Gutiérrez, 1979, 1985; Hartzenbusch, 1980a y b; Martínez de la Rosa, 1993; Rivas, 1974, 1975, 1983, 1986, 1988, 1994 y también 1982, facsímil de la de 1884; Zorrilla, 1976, 1980, 1985, 1992, 1993b —véase asimismo 1984, 1993a.

Bretón de los Herreros ha sido estudiado por Caldera, 1990; Flynn, 1978; García Lorenzo, 1976; Garelli, 1983; Lafarga, 1991a; Muro, 1991; Olivares, 1989. Ediciones de 1974, 1989.

Diversiones populares y parateatrales: Porras, 1981; Reyes (Mercedes), 1989; Simón Palmer, 1987; Varey, 1972.

Comedia de magia en el XIX: Álvarez Barrientos, 1988; Caldera, 1983, 1984, 1990a, 1992; Gies, 1986, 1990a; Izquierdo, 1986. Edición de Grimaldi, 1986.

Véase Gies, 1993, para Eusebio Asquerino, y Ojeda Escudero, 1990, para Ventura García Escobar.

## j) *Prensa*

Historia, innovaciones y otras cuestiones generales en el XIX: Aldea Gimeno & Serrano, 1989; Almuíña Fernández, 1977; Aymes, 1983a; Blasco, 1983; Castro (Concepción), 1975; Cobos Castro, 1991; Dérozier (Albert), 1982; Dueñas & Serrano, 1990; Gamazo Berrueco, 1989; Gil Novales, 1983b; Henares, 1989; Mainer, 1983; Molina Fajardo, 1979; Morán Ortí, 1988, 1989; Morange, 1983; Palenque, 1987, 1991b; Pereira & García, 1986; Pérez Garzón, 1983; Replinger, 1991; Rokiski, 1989; Romero Tobar, 1990b; Seoane, 1977, 1983; Simón Cabarga, 1982; Simón Díaz, 1963, 1968-1975, 1981; Tuñón de Lara, 1975; Urigüen, 1983; Urquijo, 1983; Valls, 1988; VV. AA., 1987c; Zavala, 1972.

Edición de una selección del *Seminario Patriótico Español* en Blanco, 1992; facsímiles de *El Artista* y *La Ilustración de Madrid* en 1981 y 1983, respectivamente. En 1993, facsímil del imprescindible catálogo de Hartzenbusch.

Sobre prensa satírica: Carrillo, 1983; Dérozier (Claudette), 1983; Gil Novales, 1983a; Journeau, 1984; Rubio Cremades, 1984a y b.

Prensa femenina familiar e infantil: Jiménez Morell, 1992; Rubio Cremades, 1990; Simón Palmer, 1975, 1980, 1993.

## Bibliografía

- ABELLÁN, José L.**, *Historia del pensamiento español. IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1868)*, Madrid, Espasa Calpe (1984).
- ABRAMS, Meyer H.**, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Seix Barral (1975).
- *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor (1992).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Historia de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad (1991).
- “La literatura sevillana entre los siglos XVIII y XIX”, *Temas sevillanos*; 2.<sup>a</sup> ed., Sevilla, Universidad (1992), págs. 231-250.
- “La tragedia *Tarfira* (1826) del conde de Cantillana”, *BRASBL* 21 (1993), págs. 57-64.
- AGUIRRE, Jesús**. Véase BENJAMIN.
- ALBERICH, José** (ed.), *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Universidad (1976).
- *Bibliografía anglo-hispánica, 1801-1850. Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica impresos en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX*, Oxford, Dolphin (1978).
- *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, Zaragoza, Cometa (1982).
- Album de Momo*, Madrid, Imprenta Wenceslao Ayguals de Izco (1843).
- ALDEA GIMENO, Santiago**, y **SERRANO, Alberto**, *Miguel Agustín Príncipe (1811-1863)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1989).
- ALDRIDGE, Owen** (ed.), *The Ibero-American Enlightenment*, Chicago, Illinois University Press (1971).
- ALLEGRA, Giovanni**, “Spagna schlegeliana: Böhl von Faber e il nuovo calderonismo”, *AIUO* 17, 1 (1975), págs. 5-29.
- *La viña y los surcos*, Sevilla, Universidad (1980).
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso**, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX*, Valladolid, Institución Simancas (1977), 2 vols.
- ALONSO CORTÉS, Narciso**. Véase ZORRILLA.
- ALONSO SEOANE, M.<sup>a</sup> José**, “Pastor Díaz y las ideas literarias en *De Villahermosa a la China*”, *Alf* 2 (1984), págs. 25-46.
- “Aspectos del Romanticismo de Enrique Gil en *El señor de Bembibre*”, *Alf* 3 (1985), págs. 125-143.
- “Nuevos datos sobre *Abén Humeya* y su estreno”, *IFE* 12 (1995), págs. 97-109.
- Véase MARTÍNEZ DE LA ROSA.
- ALVAR, Manuel**. Véase MOR DE FUENTES.
- ÁLVAREZ, Isabel**, “Lo transgresor, lo popular y lo castizo en la configuración del universo femenino de *La gaviota* de Fernán Caballero”, en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 353-361.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, “... Comedias de magia y dramas románticos”, *Cast* 13 (1988), págs. 17-33.
- Véase MESONERO ROMANOS.



- ÁLZAGA, Florinda**, “La poesía religiosa de la Avellaneda: una dimensión olvidada”, *MR* 6 (1990), págs. 192-210.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José**, *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Rodríguez y Muñoz (1861-1865), 7 vols.
- AMUSCO, Alejandro**, “La poesía de Antonio Ros de Olano”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 25-56.
- ANDIOC, René**, “Sobre el estreno de *Don Álvaro*”, en VV. AA., *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia (1982), págs. 63-86.
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*, Madrid, Sancha (1784-1806), 10 vols.
- ANDUEZA, José M.<sup>a</sup> de**, “El escritor público”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. I, Madrid, Boix (1843), págs. 209-215.
- ANOLL VENDRELL, Lidia**, “Balzac dans la presse périodique espagnole de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”, *AFUB* 5 (1979), págs. 333-342.
- “*El Verdugo* de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle”, *RLComp* 235 (1985), págs. 291-297.
- “Las traducciones de la obra de Balzac en la prensa periódica española del siglo XIX”, *CTI* 8-9 (1987), págs. 237-246; 10 (1988), págs. 69-76.
- ANÓNIMO**, “El Ateneo. El Liceo”, *SPE* 94, 14-I-1838, págs. 425-427.
- “El Liceo”, *Ibíd.* 95, 21-I-1838, págs. 432-434.
- “*Liceo Artístico y Literario Español*”, *Ibíd.* 97, 4-II-1838, pág. 454.
- “Exposición del Liceo”, *Ibíd.* 99, 18-II-1838, págs. 469-470.
- “Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales”, *Ibíd.* 141, 9-XII-1838, págs. 802-803.
- “*Liceo Artístico y Literario*. Noche del 3 de Enero”, *Ibíd.* 1, 6-I-1839, págs. 7-8.
- “Un periódico político”, *Ibíd.* 11, 17-III-1839, págs. 82-83.
- “Del ramo de librería en España”, *Ibíd.* 52, 26-XII-1841, págs. 414-415.
- “Comedias caseras”, *Ibíd.* 22, 1-VI-1845, págs. 170-172.
- ARANDA, Eusebio, José Selgas**, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1982).
- ARENAL, Concepción**, *La mujer del porvenir*, ed. Vicente de SANTIAGO, Madrid, Castalia (1993a).
- *Obras completas*, ed. Carmen DÍAZ CASTAÑÓN (BAE CCCII), Madrid, Atlas (1993b).
- *Poesía de juventud*, ed. M.<sup>a</sup> Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, Feitól, Esquíó (1993c).
- *Fábulas en verso originales*, ed. M.<sup>a</sup> Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, Madrid, Castalia (1994).
- ARGULLOL, Rafael**, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus (1982).
- ARIAS DE COSSÍO, Ana M.<sup>a</sup>**, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori (1991).
- ARMIÑO, Manro**. Véase CASTRO, Rosalía de.
- ARNALDO, Javier**, *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor (1990).
- ARNAU, Juan, y GÓMEZ, Carlos**, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacos (1979-1981), 4 vols.

**AROLAS, Juan**, *Obras*, ed. Luis F. DÍAZ LARIOS (BAE CCLXXXIX-CCXCI), Madrid, Atlas (1982-1983), 3 vols.

*El Artista (Madrid, 1835-1836)*, ed. Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, Turner (1981), 3 vols. Ed. facsímil.

**ARTOLA, Miguel**, "El camino a la libertad de imprenta, 1808-1810", en VV. AA., *Homenaje a José A. Maravall*, vol. I, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 211-219.

**ASENJO BARBIERI, Francisco**, *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Madrid, Ducazcal, 1877. Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985a).

— *La zarzuela*, Madrid, Ducazcal, 1864. Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985b).

**AYALA ARACIL, M.ª Ángeles**, "Las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño*", *ALEUA* 3 (1984), págs. 65-94.

— "*Madrid por dentro y por fuera*, colección costumbrista de 1873", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 135-145.

— *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Universidad (1993).

Véase LÓPEZ SOLER y RUBIO CREMADES.

**AYMES, Jean R.**, "Esbozo de una lectura del *Semanario Pintoresco Español*", en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983a), págs. 277-288.

— *L'Espagne romantique. Témoignages de voyageurs français*, París, Métailié (1983b).

— "Le vocabulaire politique de Blanco White et d'Alcalá Galiano", *IbP* 5 (1985), págs. 159-178.

— (ed.), *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara (1986).

— "Las interpretaciones de la obra de Mariano J. de Larra (1837-1987)", en John D. ROSENBERG (ed.), *Evocaciones del Romanticismo hispánico*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 153-180.

— "L'éducation populaire en Espagne au cours de la première moitié du XIXe siècle: problèmes idéologiques et réalisations", en VV. AA., *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1990), págs. 47-75.

**BALDÓ LACOMBA, Marc**, *Profesores y estudiantes en la época romántica. La Universidad de Valencia en la crisis del Antiguo Régimen*, Valencia, Ayuntamiento (1984).

**BALLESTERO, Manuel**, *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos (1990).

**BAQUERO ESCUDERO, Ana**, "El cuento popular en el siglo XIX (Fernán Caballero, Luis Coloma, Narciso Campillo, Juan Valera)", *AUMur* 43 (1984-1985), págs. 361-380.

**BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC (1992).

**BARREDA, Tomás**, "Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda", *CHA* 114 (1978), págs. 613-626.

**BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la**, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra (1860). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1969).

**BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé**, "Las bibliotecas públicas provinciales (1835-1885). Un intento de promoción de la lectura en España", *RED* 288 (1989), págs. 271-304.

- BAUDELAIRE, Charles**, "Salón de 1859", *Oeuvres complètes*, ed. Yves G. LE DANTEC y Claude PICHOS, París, Gallimard (1968), págs. 1025-1098.
- BECHER, Hubert**, "Nota histórica sobre el origen de la palabra *romántico*", *BBMP* 13, 1 (1931), págs. 31-33.
- BEHIELS, Godelieve**, "El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra", *Cast* 8 (1984), págs. 25-46.
- "Larra, crítico de traducciones", *Liv* 3 (1993), págs. 19-29.
- BEHLER, Ernest**, "The reception of Calderón among the German romantics", *SRom* 20 (1981), págs. 437-460.
- BELMAR, Cecilia**, "Mujer y poeta: cotidianeidad y transgresión en la poesía de Carolina Coronado", en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 399-406.
- BÉNICHOU, Paul**, *La coronación del escritor (1750-1830)*, México, FCE (1981).
- BENÍTEZ, Rubén**, *Ideología del folletín español. Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Madrid, Porrúa Turanzas (1979a).
- (ed.), *Mariano J. de Larra*, Madrid, Taurus (1979b).
- "La gaviota, novela simbólica", *RHM* 42 (1989), págs. 99-110.
- BENJAMIN, Walter**, "La Bohemia", *Iluminaciones II*, ed. y traducción Jesús AGUIRRE, Madrid, Taurus (1972), págs. 23-47.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel** (ed.), *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*, Sevilla, Biblioteca Cultura Andaluza (1985).
- BILLICK, David**, "El duque de Rivas, teórico de la poesía romántica en España". *Ábs* 39 (1975), págs. 451-470.
- *José de Espronceda. An annotated bibliography (1834-1980)*, Nueva York, Garland (1981).
- BLANCO, Juan F.** (ed.), *La España pintoresca del siglo XIX. Selección de artículos del Semanario Pintoresco Español*, Salamanca, Diputación (1992).
- BLANCO MARTÍN, Miguel**, "Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)", en VV. AA., *La prensa española durante el siglo XIX*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (1987), págs. 27-51.
- BLANCO WHITE, José M.<sup>a</sup>**, *Autobiografía*, ed. Antonio GARNICA, Sevilla, Universidad (1975a).
- *Luisa de Bustamante, o la huérfana española en Inglaterra, y otras narraciones*, ed. Ignacio PRAT, Barcelona, Labor (1975b).
- *Cartas de Inglaterra y otros escritos*, ed. Manuel MORENO ALONSO, Madrid, Alianza (1989).
- *Cartas de Juan sin Tierra. Crítica a las Cortes de Cádiz*, ed. Manuel MORENO ALONSO, Sevilla, Universidad (1990).
- *Vargas, novela española*, ed. Rubén BENÍTEZ, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1995).
- BLASCO, Ricard**, *La prensa del País Valencià (1790-1983)*, vol. I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1983).
- BLECUA, Alberto**. Véase RIVAS.

**BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**, *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, Perthes & Besser (1821-1825), 3 vols.

— *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Hamburgo, Perthes (1832).

**BONET, Laureano**. Véase PÉREZ GALDÓS.

**BOTREL, Jean-F.**, “Les aveugles colporteurs d’imprimés en Espagne”, *MCV* 9 (1973), págs. 417-482; 10 (1974), págs. 233-271.

— “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, en Jean-F. BOTREL y Serge SALAÜN (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974), págs. 111-155.

— “La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España, de 1847 a 1917”, en VV. AA., *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI (1982), págs. 119-176.

— “Les Historias de colportage: essai de catalogue d’une Bibliothèque Bleue espagnole (1840-1936)”, en VV. AA., *Les productions populaires en Espagne, 1850-1920*, Burdeos, Centre Régional de Publications (1986a), págs. 25-62.

— “Les libraires français en Espagne (1840-1920)”, en VV. AA., *Histoire du livre et de l’édition dans les pays ibériques, La dépendance*, Burdeos, Universidad (1986b), págs. 61-84.

— “Lectura popular en la España del siglo XIX”, *CHA* 516 (1993a), págs. 69-91.

— *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Sánchez Rui-pérez (1993b).

**BOTREL, Jean-F.**, y **SALAÜN, Serge** (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974).

**BOUTERWECK, Friedrich**, *Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Gotinga, Rowers (1804). Traducción española, Madrid, Aguado (1829). Ed. facsímil, Nueva York, G. Olms (1971).

**BRAVO, Isidre**, *L’Escenografía catalana*, Barcelona, Diputación (1986).

**BRETÓN, Tomás**, *La Ópera nacional*, Madrid, B. Rodríguez (1906). Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985).

**BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel**, “De las comedias caseras”, *Correo Literario y Mercantil*, 2-XI-1831; *Obra dispersa*, vol. I, ed. Juan M.<sup>a</sup> Díez TABOADA y Juan M. ROZAS, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1965), págs. 143-144.

— *La redacción de un periódico, El editor responsable; Obras*, vol. II, Madrid, Imprenta Nacional (1850), págs. 79-109; vol. III, *íd. íd.* (1850), págs. 415-444.

— *El pelo de la dehesa*, ed. José MONTERO PADILLA, Madrid, Cátedra (1974).

— *Una de tantas. Lances de Carnaval. Por no decir la verdad*, ed. Miguel A. MURO y Bernardo SÁNCHEZ, Logroño, Cultural Rioja (1989).

**BURGOS, Javier de**, “A los progresos de la industria”, en Leopoldo A. de CUETO (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. III (BAE LXVII), Madrid, Atlas (1953), págs. 447-448.

**BUSQUETS, Loreto**, *Rivas y Verdi. Del “Don Álvaro” a “La forza del destino”*, Roma, Bulzoni (1988).

— “Estructuras musicales del *Don Álvaro*”, *RLit* 102 (1989), págs. 433-461.

**BUSTILLO, Eduardo**, “El cómico de afición”, en *Los españoles de ogaño*, vol. II, Madrid, Victoriano Suárez (1872), págs. 151-163.



**CABALLERO, Fernán [Cecilia Böhl de Faber]**, *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, ed. Antonio GÓMEZ YEBRA, Madrid, Castalia (1995).

**CABRA, M.<sup>a</sup> Dolores**. Véase *La Ilustración de Madrid*.

**CABRERA, Rosa M.<sup>a</sup>, y ZALDÍVAR, Gladys** (eds.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Miami, Universal (1981).

**CABRERA BOSCH, Isabel**, "Libertad de imprenta: sus antecedentes e incidencias en el Consejo (1808-1810)", en VV. AA., *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995), págs. 445-450.

**CACHO BLECUA, Juan M.** (ed.), "Ataúlfo, tragedia inédita del duque de Rivas", *Crot* 1 (1984), págs. 393-465.

**CALDERA, Ermanno**, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Universidad (1974).

— *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Universidad (1978).

— "De Aliatar a Don Álvaro. Sobre el aprendizaje clasicista del duque de Rivas", *Rom* 1 (1982), págs. 109-125.

— "La magia nel teatro romantico", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. I, Roma, Bulzoni (1983), págs. 185-205.

— "La pata de cabra y Le pied de mouton", en VV. AA., *Homenaje a Miguel Batllori*, Roma, Pliegos de Cordel (1984), págs. 567-575.

— "L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento", *Lett* 8 (1985), págs. 27-42.

— "Poetizar la verdad en Fernán Caballero", *Rom* 3-4 (1988), págs. 17-22.

— "Bretón o la negación del modelo", *CTC* 5 (1990), págs. 141-153.

— (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991a).

— "Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento...", *ESig* 1 (1991b), págs. 57-74.

— (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991c).

— "De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico", *ESig* 2 (1993), págs. 67-74.

**CALDERA, Ermanno, et al.** (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992).

**CALVO CARILLA, José L.**, *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1992).

**CALVO SANZ, Roberto**, *D. Salvador Bermúdez de Castro y Díez*, Valladolid, Universidad (1974).

**CALVO SERRALLER, Francisco**. Véase *El Artista*.

**CAMPO ALANGE, María**, *Concepción Arenal, 1820-1893*, Madrid, Revista de Occidente (1973).

**CANO MALAGÓN, Luz**, *Patricio de la Escosura. Vida y obra literaria*, Valladolid, Universidad (1989).

**CAPMANY, Antonio de**, *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia Española*, Madrid, Sancha (1786-1794), 5 vols. Compendio de Eugenio de OCHOA, París, Baudry (1841).

**CARBALLO CALERO, Ricardo**, *Estudios rosalianos*, Vigo, Galaxia (1979).

**CARDERERA, Valentín**, "Sobre la conservación de los monumentos de Artes", *El Artista*, vol. II, Madrid, Turner (1981), núm. 19, págs. 217-218.

- CARDWELL, Richard**, “*Don Álvaro, or the force of cosmic injustice*”, *SRom* 12 (1973), págs. 559-579.
- CARDWELL, Richard**, y **LANDEIRA, Ricardo** (eds.), *José Zorrilla, 1893-1993. Centennial readings*, Nottingham, University Press (1993).
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles**, *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*, Sevilla, Caja San Fernando (1990).
- CARNERO, Guillermo**, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978a).
- “Notas sobre el archivo de Böhl de Faber del Puerto de Santa María”, *BRAE* 58, 214 (1978b), págs. 373-379.
  - “Une contribution à l’histoire des idées esthétiques dans l’Espagne du début du XIXe siècle: un texte inconnu d’Antonio Alcalá Galiano”, *MCV* 16 (1980), págs. 291-308.
  - “La utilización del mito antinapoleónico en el primer Romanticismo conservador español”, en VV. AA., *La invasión napoleónica*, Barcelona, Universidad Autónoma (1981), págs. 134-157.
  - “Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft”, *HR* 50, 2 (1982a), págs. 133-142.
  - “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *AUAHM* 2 (1982b), págs. 291-317.
  - “Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón”, en VV. AA., *Actas Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. III, Madrid, CSIC (1983), págs. 1359-1368.
  - “Sobre *La novicia* de José M.<sup>a</sup> Carnerero. (Una corrección fraterna a D. Emilio Cotarelo y compañía)”, *QFLR* 2 (1987), págs. 15-30; y en VV. AA., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. I, Granada, Universidad (1989a), págs. 289-302.
  - “Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero”, en VV. AA., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989b), págs. 271-279.
  - “Francisca Ruiz de Larrea y el inicio gaditano del Romanticismo español”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990a), págs. 119-130.
  - “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español”, *CTC* 5 (1990b), págs. 125-139.
  - “Cultura y literatura en la vida española del siglo XIX”, en VV. AA., *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado et al. (1994a), págs. 19-66.
  - “Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII: *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora”, *RLit* 56, 111 (1994b), págs. 39-72.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo**, “Prensa y política. El *Diario de Madrid* de Marzo a Diciembre de 1808”, en VV. AA., *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995), págs. 465-474.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo**, y **DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa**, “*Dos escondidos y una tapada: una leyenda nueva de José Zorrilla*”, *BRAE* 68 (1988), págs. 289-346.
- CARRILLO, Víctor**, “El periódico *Guindilla* (1842-1843) de Wenceslao Ayguals de Izco...”, en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 37-56.

**CASALDUERO, Joaquín**, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Porrúa Turanzas (1975).

Véase RIVAS.

**CASCALES, Antonio**, *Crónica londinense del Rvdo. Blanco White*, Madrid, Anaya & Muchnick (1994).

**CÁSEDA, Jesús**, "Costumbrismo y estética literaria en Fernán Caballero", *CIFL* 12-13 (1987), págs. 69-82.

**CASSANY, Enric**. Véase ROS DE OLANO.

**CASTILLO, Alberto**, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Beramar (1988).

**CASTILLO, Joaquín del**, *La ciudadela inquisitorial de Barcelona, o las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del conde de España*; 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Librería Saurí (1836).

**CASTILLO, Rafael del**, "Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo", *LD* 15 (1978), págs. 185-193.

**CASTRO, Concepción de**, *Romanticismo, periodismo y política*. Andrés Borrego, Madrid, Tecnos (1975).

**CASTRO, Rosalía de**, *Obras completas*, ed. Mauro ARMIÑO, Madrid, Akal (1979).

— *Obras completas*, ed. Marina MAYORAL, Madrid, Turner (1993), 2 vols.

**CASTRO Y CALVO, José M.<sup>a</sup>** Véase DÍAZ.

*Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XIX*, Madrid, Dirección General del Libro y Arco Libros (1989 y ss. en curso de publicación).

**CATENA, Elena**, "Concepción Arenal, romántica progresista", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 197-205.

Véase GÓMEZ DE AVELLANEDA.

**CEBRIÁN GARCÍA, José**, "Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa", *RLit* 103 (1990), págs. 129-150.

**CECCHINI, Claudia**, "Il manierismo romantico nel *Trovador* di García Gutiérrez", *Lett* 16 (1993), págs. 70-97.

**CHECA BELTRÁN, José**, "El debate literario en el prólogo del Romanticismo (1782-1807)", *RLit* 56, 112 (1994), págs. 391-416.

**CHEVALIER, Maxime**, "Inventario de cuentos folclóricos recogidos por Fernán Caballero", *RDTP* 34 (1978), págs. 49-65.

— "Pour les sources des fables d'Hartzenbusch", *BHi* 81 (1979), págs. 301-310.

**CHU-PUND, Oreida**, *La figura del Mesías en el teatro romántico español*, San José de Costa Rica, Fundación San Judas Tadeo (1991).

**COBOS CASTRO, Esperanza**, "Francia y lo francés en *El Laberinto* (1843-1845), *El Fénix* (1844-1849) y el *Museo de las Familias* (1843-1871)", *IFE* 4 (1991), págs. 185-193.

— "Teatro y traducción en el siglo XIX: el papel evaluador de la crítica teatral", *IFE* 12 (1995), págs. 11-52.

**CONTRERAS DE ALBA, Pilar**, "La poetisa de pueblo", en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Tipográfica Juan Pons, s. a. (¿1882?), págs. 675-689.

**CORDÓN, José A.** Véase DELGADO, Emilio.

*Corona fúnebre en honor de la Excma. Sra. Duquesa de Frías*, Madrid, Aguado (1830).

**CORONADO, Carolina**, *Poesías*, ed. Noël VALIS, Madrid, Castalia (1991).

— *Obra poética*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Mérida, Editora Regional de Extremadura (1993), 2 vols.

**CORTADA Y SALA, Juan**, “¡Vaya unas tertulias!”, *Artículos escogidos*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española (1890), págs. 250-253.

**CROCE, Julio César della**, *Historia de la vida, hechos y astucias sutilísimas del rústico Bertoldo, la de Bertoldino su hijo y la de Cacaseno su nieto*, Madrid, Millán (1745).

CTC 2 (1988). Extraordinario sobre Don Juan.

**CUENCA, Luis A. de**. Véase PÉREZ ZARAGOZA.

**CUETO, Leopoldo A. de** (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE LXI, LXIII, LXVII), Madrid, Atlas (1952-1953), 3 vols.

**CURRY, Richard**, *Ramón de Mesonero Romanos*, Boston, Twayne, 1976.

**DAVIES, Catherine**, *Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia (1987).

**DELGADO, Emilio**, y **CORDÓN, José A.**, *El libro: creación, producción y consumo en la Granada del siglo XIX*, Granada, Universidad y Diputación (1990), 2 vols.

**DELGADO, Juan**, y **MARTÍN ABAD, Julián**, “Adiciones y correcciones a la *Bibliografía Zaragozana* de Inocencio Ruiz Lassala”, en VV. AA., *Homenaje a Justo García Morales*, Madrid, Anabad (1987), págs. 85-107.

**DENGLER, Roberto**, “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)”, en VV. AA., *Inúgenes de Francia en las Letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 307-315.

— “Alcance de las traducciones de obras francesas en los repertorios teatrales madrileños entre 1830 y 1850”, en VV. AA., *Homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad (1991a), págs. 161-169.

— “Algunas consideraciones a propósito de *Hernani*, drama de Víctor Hugo (1830); versión castellana de Eugenio de Ochoa (1836)”, en VV. AA., *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991b), págs. 337-346.

**DÉROZIER, Albert**, “À propos des origines du roman historique en Espagne à la mort de Ferdinand VII”, en VV. AA., *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe et XIXe siècles*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977a), págs. 83-120.

— “Sur le problème des personnages dans la poésie historique au XIXe siècle: les *Romances históricos* du duc de Rivas”, en VV. AA., *Les genres et l'histoire, XVIIIe-XIXe siècles*, vol. I, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977b), págs. 99-138.

— *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978a).

— “La première génération de romanciers historiques en Espagne au XIXe siècle”, *LN* 225 (1978b), págs. 33-55.

— “Relaciones entre Historia y Literatura a través de la producción periodística del Trienio Constitucional”, en VV. AA., *Actas VII CIH*, vol. IV, Roma, Bulzoni (1982), págs. 383-391.

— (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983).



**DÉROZIER, Claudette**, “La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la regencia de Espartero: *El Canguro* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *Guindilla* (1842-1843)”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?* París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 117-131.

**DÍAZ, Nicomedes Pastor**, Prólogo a José ZORRILLA, *Poesías* (1837); “En el álbum de una señora del gran mundo”, *Obras completas*, ed. José M.<sup>a</sup> CASTRO Y CALVO, vol. I (BAE CCXXVII), Madrid, Atlas (1969), págs. 105-114; vol. III (BAE CCXLVII), *íd.*, *íd.* (1970), págs. 63-64.

**DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen**. Véase ARENAL.

**DÍAZ LARIOS, Luis F.**, “El *Romancero del Conde-Duque* de Ribot y Fontseré. entre la sátira política y el episodio nacional”, *AFUB* 2 (1976), págs. 331-347.

— “*Rielar*: una nota sobre su uso en la lírica del siglo XIX”, *AFUB* 4 (1978), págs. 307-316.

— “Anacronismo y desenfoque en la épica romántica (en torno a un texto inédito de García Gutiérrez”, *Rom* 2 (1984), págs. 57-65.

— “*Hernán Cortés*, un proyecto épico de García Gutiérrez”, *RLit* 94 (1985), págs. 239-248.

— “De la épica a la leyenda romántica: *Solimán y Zaida* de Ribot y Fontseré”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 45-52.

Véase AROLAS.

**DÍEZ, José L.**, “El mundo literario en la pintura del siglo XIX”, en VV. AA., *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado *et al.* (1994a), págs. 93-120.

— (ed.), *Federico de Machado y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado (1994b).

**DÍEZ DE REVENGA, Josefa**, “Un poeta romántico murciano: José Martínez Monroy”, *Mur* 68 (1985), págs. 37-55.

Véase MARTÍNEZ MONROY.

**DÍEZ GARRETAS, Rosa**, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación (1982).

**DÍEZ TABOADA, Juan M.<sup>a</sup>** Véase BRETÓN DE LOS HERREROS.

**DÍEZ TABOADA, Paz**, *La elegía romántica española*, Madrid, CSIC (1977).

— “Tema y leyenda en *El lago de Carucedo* de Enrique Gil y Carrasco”, *RDTP* 43 (1988), págs. 227-238.

**DOMERGUE, Lucienne**, “José M.<sup>a</sup> Blanco White: l’obsession autobiographique chez un apostat”, en VV. AA., *L’Autobiographie en Espagne*, Aix, Universidad (1982), págs. 111-132.

— “Feijoo y Blanco White...”, en VV. AA., *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 333-348.

**DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José**, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC (1975).

**DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa**. Véase CARRASCOSA MIGUEL.

**DOWLING, John**, “José Zorrilla y la retórica de la muerte”, *HR* 57 (1989), págs. 437-456.

— “La sátira del Romanticismo: las perspectivas de Gorostiza, Mesonero y Alenza”, *Oján* 4 (1990), págs. 30-40.

- DOWLING, John**, y **SEBOLD, Russell P.**, “Las singulares circunstancias de la publicación de la *María de Zorrilla*”, *HR* 50 (1982), págs. 449-472.
- DUEÑAS, Juan**, y **SERRANO, Alberto** (eds.), *Historia del periodismo en Aragón*, Zaragoza, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel (1990).
- DUMAS, Claude** (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980).
- DURÁN, Agustín**, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, ed. Donald L. SHAW, Exeter, Universidad (1973), y Madrid, Ágora (1994).
- DURÁN, Fernando**, “La autobiografía romántica de G. Gómez de Avellaneda”, en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 459-468.
- DURNERIN, James**, “Larra, traducteur de Scribe et de Ducange”, en VV. AA., *Écriture des marges et mutations historiques*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 41-52.
- EGIDO, Aurora**, “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, *CTC* 2 (1988), págs. 37-54.
- EICHNER, Hans** (ed.), “*Romantic*” and its cognates. *The european history of a word*, Toronto University Press (1972).
- ENGELS, Federico**, “Carta a Margaret Harkness, abril de 1888”, en Carlos MARX y Federico ENGELS, *Escritos sobre el arte*, ed. Carlos SALINARI, Barcelona, Península (1969), págs. 135-138.
- ENGLER, Kay**, “Amor, muerte y destino: la psicología de Eros en *Los amantes de Teruel*”, *HispCal* 70 (1980), págs. 1-15.
- ESCOBAR, José**, “Las casas por dentro en *L’Hermite de la Chaussée d’Antin*, *El Observador* y *El Curioso Parlante*”, *RCEH* 1 (1976), págs. 39-47.
- “El artículo de costumbres en España a finales de la Ominosa Década”, *Actas V CIH*, Burdeos, Universidad (1977a), págs. 377-383.
- “*Costumbres de Madrid*: influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828”, *HR* 45 (1977b), págs. 29-42.
- “Anti-romanticismo en García Gutiérrez”, *Rom* 1 (1982), págs. 83-94.
- “Larra durante la Ominosa Década”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 233-249.
- “Larra y la revolución burguesa”, *Trienio* 10 (1987), págs. 55-68.
- “La mimesis costumbrista”, *KRQ* 33 (1988), págs. 261-270.
- “El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos: Larra frente a Durán”, *CTC* 5 (1990), págs. 155-170.
- “Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos”, en VV. AA., *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, A. Siciliano (1993), págs. 269-287.
- Véase MESONERO ROMANOS.
- ESCOBAR, José**, y **PERCIVAL, Anthony**, “De la tragedia al melodrama”, *Rom* 2 (1984), págs. 141-146.
- ESCOSURA, Patricio de la**, y **PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro**, *L’Espagne artistique et monumentale*, París, Hauser (1842-1850), 9 vols.
- Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Imprenta Morete (1871-1872), 2 vols.

*Los españoles de ogaño*, Madrid, Victoriano Suárez (1872), 2 vols.

*Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix (1843-1844), 2 vols. Ed. facsímil, Madrid, Dossat (1992).

**ESPRONCEDA, José de**, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1970).

— *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1978).

**FÁBREGAS, Xavier**, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial (1975).

— “Aspectos esenciales del Romanticismo catalán”, en VV. AA., *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Sociedad Görres (1982), págs. 137-161.

**FEAL, Carlos**, *En uombre de Don Juan. (Estructura de un mito literario)*, Amsterdam, John Benjamins (1984).

**FEIJOO, Benito J.**, *Cartas eruditas y curiosas*, vol. II, Madrid, F. del Hierro (1745).

**FERNÁNDEZ, Pura**, “Datos en torno a la bibliografía y difusión de la literatura popular en el Madrid del siglo XIX: la imprenta de Manuel Minuesa (1816-1888)”, *AIEM* 21 (1992), págs. 225-240.

Véase SIMÓN PALMER.

**FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, “Ataúlfo visto por dos trágicos: Agustín de Montiano y el duque de Rivas”, *Cast* 8 (1984), págs. 95-100.

**FERNÁNDEZ GRILO, Antonio**, “El último lunes”, *Poesías*, Madrid, Fernando Fe (1879), págs. 179-185.

**FERRAZ, Antonio**, *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*, Madrid, UCM (1992), 2 vols.

**FERRERAS, Juan I.**, *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus (1972).

— *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus (1973a).

— “El tema americano en la novela española del XIX”, *CHA* 279 (1973b), págs. 546-583.

— *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus (1976).

— *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1979).

**FIESTAS LOZA, Alicia**, “La libertad de imprenta en las dos primeras etapas del liberalismo español”, *AHDE* 58 (1989), págs. 351-490.

**FLITTER, Derek**, *Spanish romantic theory and criticism*, Cambridge University Press (1992). Traducción española, *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge University Press (1995).

**FLORES, Antonio**, *Doce españoles de brocha gorda*, Madrid, Boix (1846).

— *Fe, Esperanza y Caridad*, Madrid, L. García (1850).

— “La privanza en 1850”, “El cuarto poder del Estado”; *Ayer, hoy y mañana*, vol. II, Barcelona, Montaner y Simón (1893), págs. 327-332, 377-386.

**FLYNN, Gerald**, *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne (1978).

**FONTANELLA, Lee**, “The fashion and styles of Spain’s Costumbrismo”, *RCauEH* 6 (1982a), págs. 175-189.

— *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, Lang (1982b).

**FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond**, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, Welter (1896). Ed. facsímil, Madrid, J. Ollero (1991).

**FOURNIER, Anne**, “Les ressorts dramatiques dans le théâtre de J. E. Hartzenbusch: étude du drame *Alfonso el Casto*”, en VV. AA., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978), págs. 57-63.

**FOZ, Braulio**, *Vida de Pedro Saputo*, ed. Francisco y Domingo YNDURÁIN, Madrid, Cátedra (1986).

**FREIRE LÓPEZ, Ana M.<sup>a</sup>**, “Larra, redactor de *El Español*: Dos textos inéditos”, *Epos* 7 (1991), págs. 571-576.

— “Juan Nicasio Gallego y Larra: a propósito de *El dogma de los hombres libres*”, en VV. AA., *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 607-617.

— “El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos”, *Rom* 5 (1995), págs. 113-115.

**FUENTE, Ricardo de la**, “Siete cartas de Blanco White”, *BBMP* 64 (1988), págs. 193-208. Véase ZORRILLA.

**FUENTES, Juan F.**, “Un texto inédito de Marchena”, *Trienio* 12 (1988), págs. 292-297.

— *José Marchena: biografía política e intelectual*, Barcelona, Crítica (1989).

— “Reconstrucción de un texto inédito de M. J. de Larra: *De 1830 a 1836*”, *BRAH* 188, 3 (1991), págs. 471-492.

Véase MARCHENA.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**, *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March (1986).

**FUSTER, Justo P.**, *Biblioteca valenciana*, Valencia, Mompí (1827-1830), 2 vols. Ed. facsímil, Valencia, Librería París-Valencia (1980).

**GALLARDO, Bartolomé J.**, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra (1863-1889), 4 vols. Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1968).

— *Diccionario crítico-burlesco*, Barcelona, Altafulla (1993).

**GAMAZO BERRUECO, Sara**, *La Revista Española (Madrid, 1832-1836)*, Barcelona, ETD (1989).

**GANELIN, Charles**, *Rewriting theatre. The comedia and the XIXth. Ct. refundición*, Lewisburg, Bucknell University Press (1994).

**GARCÍA, Fernando**. Véase PEREIRA.

**GARCÍA BARRÓN, Carlos**, *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Madrid, Porrúa Turanzas (1987).

**GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *D. Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835)*, Santander, Diputación (1978).

— *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL (1979).

— “Costumbristas españoles en Inglaterra: observaciones sobre la obra de Blanco White, Valentín de Llanos y Telesforo de Trueba y Cossío”, en VV. AA., *Actas VII CIH*, vol. I, Roma, Bulzoni (1982a), págs. 501-509.

— “Moralidad y reformismo en las comedias del marqués de Casa-Cagigal”, *Rom* 1 (1982b), págs. 25-34.



**GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, "La Inquisición, tema literario en la novela de la emigración (1800-1837)", *QLII* 6 (1987), pags. 23-35.

— *Los montañeses pintados por sí mismos*, Santander, Ayuntamiento (1991a).

— *Valentín de Llanos (1795-1885) y los orígenes de la novela histórica*, Valladolid, Diputación (1991b).

— "Eugenio de Tapia y la sátira política", en VV. AA., *Homenaje a Ermano Caldera*, Messina, A. Siciliano (1993), págs. 305-314.

— "José J. de Mora y la sátira política en las *Leyendas Españolas* (1840)", *Rom* 5 (1995), págs. 117-123.

Véase RIVAS.

**GARCÍA DE ARRIETA, Agustín**, *El espíritu de Miguel de Cervantes*, Madrid, Vda. de Vallín (1814).

**GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz**. Véase ARENAL.

**GARCÍA GARCÍA, Carmen**, *Génesis del sistema educativo liberal en España. Del "Informe Quintana" a la "Ley Moyano"*, Oviedo, Universidad (1994).

**GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio**, *El trovador. Los hijos del tío Tronera*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Alhambra (1979).

— *El trovador*, ed. Carlos RUIZ SILVA, Madrid, Cátedra (1985).

**GARCÍA LORENZO, Luciano**, "Bretón y el teatro romántico", *Ber* 28 (1976), págs. 69-82.

**GARCÍA TEJERA, Carmen**, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad (1989).

**GARELLI, Patrizia**, *Bretón de los Herreros e la sua "fórmula cómica"*, Imola, Galeati (1983).

Véase MENARINI.

**GARRIDO PALAZÓN, Manuel**, *La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (1992).

**GARRORENA MORALES, Ángel**, *El Ateneo de Madrid y la teoría de la monarquía liberal (1836-1847)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1974).

**GIES, David T.**, *Agustín Durán*, Londres, Támesis (1975).

— "El romance y el Romanticismo: perspectivas de Agustín Durán", *Diec* 2 (1979), págs. 62-68.

— "José Zorrilla and the betrayal of Spanish Romanticism", *RJAhr* 31 (1980), págs. 339-346.

— "The plurality of Spanish Romanticism", *HR* 49 (1981), págs. 427-442.

— "Juan de Grimaldi y la máscara romántica", *Rom* 2 (1984), págs. 133-140.

— "Larra, Grimaldi and the actors of Madrid", en VV. AA., *Studies [...] i.h. Jolun C. Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 113-122.

— "Inocente estupidez: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the regeneration of the Spanish stage", *HR* 54 (1986), págs. 375-396.

— "Larra, la *Galería fúnebre* y el gusto por lo gótico", *Rom* 3-4 (1988a), págs. 60-68.

— *Theatre and politics in XIXth. Ct. Spain. Juan de Grimaldi as impresario and Government agent*, Cambridge University Press (1988b).

— "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII", *BHi* 91 (1989a), págs. 37-60.

- GIES, David T.**, (cd.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989b).
- “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”, *HR* 58 (1990a), págs. 1-17.
  - “Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)”, *CTC* 5 (1990b), págs. 111-124.
  - “Rebeldía y drama en 1844: Españoles ante todo de Eusebio Asquerino”, en VV. AA., *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, A. Siciliano (1993), págs. 315-332.
  - “La subversión de Don Juan: parodias decimonónicas del Tenorio”, *ECZ* 7, 1 (1994a), págs. 93-102.
  - *The theatre in XIXth. Ct. Spain*, Cambridge University Press (1994b). Traducción española, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press (1996).
- Véase GRIMALDI.
- GIL GONZÁLEZ, José M.**, *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, Sevilla, Diputación (1987).
- GIL NOVALES, Alberto**, “Prensa satírica en la época de Larra: *El Mataoscos*”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983a), págs. 133-140.
- (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983b).
  - *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal (1992).
- GIL Y CARRASCO, Enrique**, *El señor de Bembibre*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Castalia (1986a).
- *El señor de Bembibre*, ed. Enrique RUBIO CREMADES, Madrid, Cátedra (1986b).
- GIL Y ZÁRATE, Antonio**, *Manual de Literatura*, Madrid, Boix (1844), 2 vols.
- GÓMEZ, Carlos**. Véase ARNAU.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**, *Poesía y epistolario de amor y de amistad*, ed. Elena CATENA, Madrid, Castalia (1989).
- GÓMEZ FERRER, Guadalupe**, “Las limitaciones del liberalismo en España: *El Ángel del Hogar*”, en VV. AA., *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995), págs. 515-532.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y en verso*. Madrid, Imprenta Real (1826), 2 vols.; París, Garnier (1842), 2 vols.
- GÓMEZ REA, Javier**, “Las revistas teatrales madrileñas”, *CBibl* 32 (1978), págs. 65-140.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio**. Véase CABALLERO.
- GOMIS MARTÍ, Pilar**. Véase VAYO.
- GONZÁLEZ BRAVO, Luis**, “El café del Príncipe”, *El Alba* 6 (1839), págs. 3-7.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Teresa**, “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”, *CIFL* 9 (1983), págs. 199-234.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel**. Véase *El Artista*.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio**, *Un gran solitario: D. Ramón de la Sagra*, La Coruña, Caixa Galicia (1983).
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín**, “Libros prohibidos por la Inquisición en 1815 y 1819”, *AHis* 60, 183 (1977), págs. 205-225.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto** (ed.), *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos, y Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación (1987).

- GRACIELLA** [?], "La poetisa romántica", en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Tipografía Juan Pons, s. a. (¿1882?), págs. 143-154.
- GRAHAM, John**, *Donoso Cortés: utopian romanticist and political realist*, Columbia, Missouri University Press (1974).
- GRASSI, Ángela**, *El copo de nieve*, ed. Íñigo SÁNCHEZ LLAMA, Madrid, Castalia (1992).
- GRIMALDI, Juan de**, *La pata de cabra*, ed. David T. GIES, Roma, Bulzoni (1986).
- GUEREÑA, Jean-L.**, "Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)", en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 77-91.
- *Pour une histoire de l'éducation populaire en Espagne (1840-1920)*, Besançon, Universidad (1989).
- "Les antécédents du *Fomento de las Artes*. La *Velada de artistas, artesanos, jornaleros y labradores* (1847-1858)", *BHi* 92, 2 (1990), págs. 761-787.
- "Remarques sur l'espace littéraire dans l'enseignement secondaire espagnol du XIXe siècle", *PH* 32, 1 (1996), págs. 101-122.
- GULLÓN, Germán**, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus (1976).
- GULLÓN, Ricardo**, *Cisne sin lago. Vida y obras de Enrique Gil y Carrasco*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ínsula (1989).
- GÜNTERT, Georges**, y **VARELA, José L.** (eds.), *Entre pueblo y corona, Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Madrid, UCM (1986).
- GURY, Jacques**. Véase LETOURNEUR.
- HARTER, Hugh**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boston, Twayne (1981).
- HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños, 1661-1870*, Madrid, Rivadeneira, 1894. Ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional y Ollero-Ramos (1993).
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, *Los amantes de Teruel*, ed. Carmen IRANZO, Madrid, Cátedra (1980a).
- *Los amantes de Teruel*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Alhambra (1980b).
- HENARES, Ignacio**, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra (1982).
- "La crítica de arte en las revistas románticas: análisis de un modelo ideológico", en VV. AA., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad (1989), págs. 119-127.
- HEREDIA SORIANO, Antonio**, *Política docente y filosofía social en la España del siglo XIX. La era isabelina*, Salamanca, Universidad (1982).
- HERNÁNDEZ, Librada**, "El *no* de las niñas: subversive female roles in three of la Avellaneda's comedias", *HJ* 12, 1 (1991), págs. 27-45.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A.**, "La poesía de Antonio García Gutiérrez", *Gades* 14 (1986), págs. 109-125.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A.**, y **GARCÍA, M.<sup>a</sup> del Carmen**, "Propuesta para una nueva lectura de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", en VV. AA., *Europäische Sprachwissenschaft um 1800...*, vol. II, Münster, Nodus (1991), págs. 65-83.

**HERNÁNDEZ PRIETO, Isabel**, “Versión íntegra de *La conquista de México*, poema épico inacabado de Antonio García Gutiérrez”, *RLit* 56, 112 (1994), págs. 463-468.

**HERNÁNDEZ SANDIOCA, Elena**. Véase PESET, José L.

**HERRERO, Javier**, “Discurso e imagen en *La gaviota* de Fernán Caballero”, en VV. AA., *Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (1995), págs. 195-204.

**HIDALGO, Dionisio**, *Boletín bibliográfico español y extranjero*, Madrid (1840-1850), 11 vols.

— *Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, Imprenta Escuelas Pías (1862-1881), 7 vols. Ed. facsímil, Hildesheim, G. Olms (1973).

**HONOUR, Hugh**, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza (1984).

*La Ilustración de Madrid*. Ed. facsímil, M.<sup>a</sup> Dolores CABRA, Madrid, El Museo Universal (1983).

Íns 516 (1989). Extraordinario “Las románticas”.

Íns 564 (1993). Extraordinario José Zorrilla.

**IRANZO, Carmen**, *Juan Eugenio Hartzenbusch*, Boston, Twayne (1978).

— *Antonio García Gutiérrez*, Boston, Twayne (1980).

Véase HARTZENBUSCH, Juan Eugenio.

**IZQUIERDO, Lucio**, “Comedias de magia en Valencia”, *RLit* 96 (1986), págs. 387-405.

— “El teatro en Valencia (1800-1832)”, *BRAE* 69, 247 (1989), págs. 257-305.

— “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”, *RLit* 103 (1990), págs. 101-127.

**JACOBSON, Margaret**, *Origins of Spanish Romanticism: a selective annotated bibliography*, Lincoln, Soc. Spanish & Spanish American Studies (1985).

**JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan**, *Bernardo López y su obra poética*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (1988).

**JIMÉNEZ MORALES, Isabel**, “La romántica, una visión satírica de la mujer española del xix”, en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 497-510.

**JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada**, *La prensa femenina en España, desde sus orígenes hasta 1868*, Madrid, Ediciones de la Torre (1992).

**JORBA, Manuel**, *Manuel Milá i Fontanals. Teoría romàntica*, Barcelona, Edicions 62 (1977).

— *Manuel Milá i Fontanals i la seva època*, Barcelona, Curial (1984).

— *Manuel Milá i Fontanals, crític literari*, Barcelona, Curial (1991).

**JOURNEAU, Brigitte**, “Problèmes de censure entre 1844 et 1854”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne...*, Lille, Universidad (1980), págs. 63-76.

— “El Padre Cobos, journal satirico-politique, et son action anti-gouvernementelle”, *Crisol* 2 (1984), págs. 17-34.

**JURADO, José**, “La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa”, en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 511-520.

**JURETSCHKE, Hans**, “La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del Romanticismo español”, *Rom* 1 (1982), págs. 11-24.



**JURETSCHKE, Hans**, "El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel", en VV. AA., *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. III, Madrid, FUE (1986), págs. 373-379.

Véase SCHLEGEL.

**KIRKPATRICK, Susan**, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Grcdos (1977a).

- "Spanish Romanticism and the liberal project: the crisis of M. J. de Larra", *SRom* 16 (1977b), págs. 451-471.
- "Larra, entre *Literatura y Horas de invierno*", en VV. AA., *Actas VII CIH*, vol. II, Roma, Bulzoni (1982), págs. 621-628.
- "Larra y *El Español*: los artículos no firmados", *CHA* 399 (1983), págs. 47-76.
- "The ideology of Costumbrismo", *IL* 7 (1987), págs. 28-44.
- "Larra and the Spanish mal du siècle", en John ROSENBERG (ed.), *Evocaciones...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 21-34.
- *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra (1989).
- La retórica de la familia en el discurso liberal: Larra ante *Antony*", en VV. AA., *Texto y sociedad*, Amsterdam, Rodopi (1990), págs. 193-202.
- (ed.), *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia (1992a).
- "Toward a feminist textual criticism: thoughts on editing the work of Coronado and Avellaneda", en VV. AA., *The politics of editing*, Minneapolis, Minnesota University Press (1992b), págs. 125-138.

**KRAUEL HEREDIA, Blanca**, *Viajeros británicos en Andalucía, de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga, Universidad (1986).

**KULP-HILL, Kathleen**, *Rosalía de Castro*, Boston, Twayne (1977).

**LA PARRA, Emilio**, "Argumentos en favor de la libertad de imprenta en las Cortes de Cádiz", en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 73-82.

**LABANDEIRA, Amancio**, "Adiciones y precisiones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX", *BMC* 1 (1980a), págs. 287-321.

- "La trayectoria histórico-literaria de *Los amantes de Teruel*", *CILH* 2-3 (1980b), págs. 237-258.
- "Adiciones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX", *CILH* 4 (1982a), págs. 41-91.
- "Identificaciones en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX", *REHA* 16 (1982b), págs. 379-390.
- "Precisiones biográficas y bibliográficas en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX", *CILH* 6 (1984), págs. 7-14.
- "Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX", en VV. AA., *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. I, Madrid, FUE (1986), págs. 169-203.

**LAFARGA, Francisco**, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad (1983-1988), 2 vols.

- "El teatro de la revolución y la revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835", en VV. AA., *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni (1990), págs. 129-146.
- "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros", en VV. AA., *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991a), págs. 159-166.

- LAFARGA, Francisco**, "Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991b), págs. 167-251.
- LAMA, Miguel A.**, "Escribir un cuadro y pintar un poema: del arte de Rivas en *Don Álvaro*", *Glosa* 3 (1992), págs. 199-219.  
Véase RIVAS.
- LANDEIRA, Ricardo**, *José de Espronceda*, Lincoln, Soc. Spanish & Spanish American Studies (1985).
- LAPESA, Rafael**, "El lenguaje literario en los años de Larra y Espronceda", en VV. AA., *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa Calpe (1984), págs. 345-379.
- "Algunas consideraciones sobre el léxico político en los años de Larra y Espronceda", en VV. AA., *Homenaje a José A. Maravall*, vol. II, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 393-413.
- LARRA, Mariano J. de**, "Quién es el público, y dónde se encuentra", "Sátira contra los malos versos de circunstancias", "Quién es por acá el autor de una comedia" (art. 2.º), "El álbum", "Conventos españoles", "La redacción de un periódico", "Oda a la exposición primera de las artes españolas"; *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, respect. vol. I (BAE CXXVII), Madrid, Atlas (1960), págs. 73-77, 95-97, 98-99; vol. II (BAE CXXVIII), *íd. íd. íd.*, págs. 83-86, 117-119, 261-264, 349-351.
- *El doncel de don Enrique el Doliente*, ed. José L. VARELA, Madrid, Cátedra (1978).
- *Macías*, ed. Luis LORENZO RIVERO y Pierre MANSOUR, Madrid, Espasa Calpe (1990a).
- *Teatro: No más mostrador. Macías*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Cáceres, Universidad de Extremadura (1990b).
- *Textos teatrales inéditos*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, CSIC (1991).
- LARRAZ, Emmanuel**, "Joseph Robrenyo et le premier théâtre politique catalan", en VV. AA., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 475-486.
- "Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIX<sup>e</sup> siècle", en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 27-40.
- LASPALAS PÉREZ, Francisco**, "La escolarización elemental en España según el censo de Godoy", *HE* 10 (1991), págs. 203-225.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix**, *Biblioteca [...] de los escritores aragoneses*, Zaragoza, M. Heras, y Pamplona, J. Domingo (1796-1802), 8 vols.
- LAVAUD, Jean M.**, "L'organisation fonctionnelle de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla", *CER* 11 (1986), págs. 49-74.
- LE DANTEC, Yves**. Véase BAUDELAIRE.
- LECUYER, Marie Cl.**, "Feuilletons et feuilletonistes en Espagne sous Isabelle II", *Iris* (1993), págs. 157-182.
- LETOURNEUR, Pierre**, "Discours des préfaces", *Shakespeare traduit de l'Anglois*, vol. I, París, Vve. Duchesne et al. (1776), págs. LXXXIII-CXXXIV. Ed. facsímil, Jacques GURY, Ginebra, Droz (1990).
- LISSORGUES, Yvan** (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1988).

- LITVAK, Lily**, *Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos*, Barcelona, Laertes (1984).
- *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos*, Barcelona, Laia (1987).
- *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo*, Barcelona, Serbal (1991).
- LLORENS, Vicente**, *El Romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1979).
- LOPEZ, François**, “Una carta y un discurso desconocidos de José Marchena”, en VV. AA., *Homenaje a José A. Maravall*, vol. II, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 457-469.
- LÓPEZ, Aurora**, y **POCIÑA, Andrés**, *Rosalía de Castro: documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990)*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza (1991), 2 vols.
- LÓPEZ DELGADO, Juan A.**, *El general Ros de Olano*, vol. I, Murcia, ed. del autor (1993).
- LÓPEZ SOLER, Ramón**, *Jaime el Barbudo. Las señoritas de hogaño*, ed. Enrique RUBIO CREMADES y M.<sup>a</sup> Ángeles AYALA ARACIL, Sabadell, Caballo Dragón (1988).
- LORENZO RIVERO, Luis**, *Larra: lengua y estilo*, Madrid, Playor (1977).
- *Estudios literarios sobre Mariano J. de Larra*, Madrid, Porrúa Turanzas (1986).
- *Larra: técnicas y perspectivas*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988).
- Véase LARRA.
- LOVEJOY, Arthur**, *La gran cadena del Ser*, Barcelona, Icaria (1983).
- LOVETT, Gabriel H.**, *The duke of Rivas*, Boston, Twayne (1977).
- MADRAZO, Pedro de**, “Demolición de conventos”, *El Artista*, vol. III, 9, págs. 97-100. Véase PIFERRER.
- Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, San Martín y Jubera (1873).
- MAINER, José C.**, “Del Romanticismo en Aragón: *La Aurora* (1839-1841)”, en VV. AA., *Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, Cátedra (1983), págs. 303-315.
- MANDRELL, James**, *Don Juan and the point of honor. Seduction, patriarchal society and literary tradition*, Pennsylvania State University Press (1992).
- MANSO AMARILLO, Fernando**, *Carolina Coronado: su obra literaria*, Badajoz, Diputación (1992).
- MARCHENA, José**, *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*, Burdeos, Beaume (1820), 2 vols.
- *Obra española en prosa*, ed. Juan F. FUENTES, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1990).
- MARCO, Joaquín**, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1977), 2 vols.
- MARÍAS, Julián**, “Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir*”, en VV. AA., *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975), págs. 181-198.
- MÁRQUEZ, Antonio**, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus (1980).

**MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco**, “Nueva visión de la leyenda de Don Juan”, en VV. AA., *Aureum Saeculum Hispanum*, Wiesbaden, F. Steiner (1983), págs. 202-216.

**MARRAST, Robert**, “Le drame en Espagne à l’époque romantique, de 1834 à 1844”, en VV. AA., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne...*, Lille, Universidad (1978), págs. 35-45.

— “Imprimés castillans et catalans en France: bilan provisoire et perspectives”, en VV. AA., *Histoire du livre et de l’édition dans les pays ibériques. La dépendence*, Burdeos, Universidad (1986), págs. 53-60.

— “Ediciones perpiñanesas de Walter Scott en castellano (1824-1826)”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 69-79.

— *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica (1989a); 1.<sup>a</sup> ed. francesa, 1974.

— “Imprimés castillans et catalans à Perpignan: état des recherches et travaux en cours”, en VV. AA., *Livres et libraires en Espagne et au Portugal, XVIe-XXe siècles*, París, CNRS (1989b), págs. 99-110.

Véase ESPRONCEDA.

**MARRERO ENRÍQUEZ, José M.**, “Amor, patria e ilustración en el esclavo abolicionista de *Sab*”, *ALHA* 19 (1990), págs. 45-57.

**MARTÍN, Gregorio**, “Larra y el teatro: censura, crítica e historia”, *RQ* 33, 4 (1986), págs. 431-437; 34, 3 (1987), págs. 345-350.

— “Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria”, *BBMP* 64 (1988), págs. 209-222.

**MARTÍN ABAD, Julián**, “Crecimiento de la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional en el siglo XIX”, *BAAr* 42, 1 (1992), págs. 97-116.

Véase DELGADO, Juan.

**MARTÍN LARRAURI, Elisa**, “Un dramaturgo romántico olvidado: Francisco de Paula Martí”, *Lett* 2 (1979), págs. 95-110.

**MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, *Poética. Obras literarias*, vol. I, París, Didot (1827-1830), 5 vols.

— *La conjuración de Venecia*, ed. M.<sup>a</sup> José ALONSO SEOANE, Madrid Cátedra (1993).

**MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús**, “Las bibliotecas de las élites madrileñas”, en VV. AA., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. II, Madrid, Comunidad de Madrid (1986), págs. 435-450.

— “Obras francesas y lectores españoles en la época isabelina”, en VV. AA., *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, Casa de Velázquez (1989), págs. 11-30.

— “El mundo editorial madrileño en el siglo XIX”, *AIEM* 28 (1990), págs. 145-174.

— *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1991).

**MARTÍNEZ MONROY, José**, *Poesías*, ed. Josefa Díez DE REVENGA, Murcia, Academia Alfonso el Sabio (1992).

**MARTÍNEZ TORRÓN, Diego**, “*Roger de Flor*, tragedia inédita e incompleta de Alberto Lista”, en VV. AA., *Homenaje a Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad (1989a), págs. 387-411.

— “Algunas cartas inéditas de D. Alberto Lista”, en VV. AA., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad (1989b), págs. 375-388.

— “Correspondencia inédita de Alberto Lista con José Mussó y Valiente, y algunos poemas inéditos”, *BRAE* 71, 253 (1991), págs. 301-352.

— *El alba del Romanticismo español*, Sevilla, Alfar (1993a).

— *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar (1993b).

— *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal*, Sevilla, Alfar (1995).



- MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan**, "Las tertulias", en *Álbum de Momo*, Madrid. Impta. W. Ayguals de Izco (1843), págs. 24-26, 38-41, 49-52, 136-139.
- "Cuadro de pandilla", *Poesías jocosas y satíricas*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid. Ducazcal (1847), págs. 9-17.
- MAS VIVES, Joan**, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Curial (1986).
- MASSANÉS, M.<sup>a</sup> Josefa**, *Antología poética*, ed. Ricardo NAVAS RUIZ, Madrid, Castalia (1991).
- MATEO DEL PERAL, Diego**, "Larra y la lucha por la libertad de prensa", *Sist* 12 (1976), págs. 83-98.
- MAURY, Juan M.<sup>a</sup>** (ed.), *Espagne poétique*, París, Librairie Mongie (1826-1827), 2 vols.
- MAYBERRY, Nancy**, "Martínez de la Rosa and the adverse fate theme", *LCH* 85 (1985), págs. 251-258.
- MAYBERRY, Nancy y Robert**, *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston, Twayne (1988).
- MAYORAL, Marina**, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos (1974).
- *Rosalía de Castro y sus sombras*, Madrid, FUE (1976).
- *Rosalía de Castro*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1986).
- (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990).
- Véase CASTRO, Rosalía de.
- MENARINI, Piero**, "García Gutiérrez e l'autoparodia del *Trovador*" *SMod* 8 (1977), págs. 115-123.
- "Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980), págs. 201-212.
- "Hacia *El trovador*", *Rom* 1 (1982), págs. 95-108.
- MENARINI, Piero, y GARELLI, Patrizia**, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa (1982).
- MENDÍBIL, Pablo, y SILVELA, Manuel**, *Biblioteca selecta de Literatura Española*, Burdeos, Lawalle (1819), 4 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, "La historia externa e interna de España en la primera mitad del siglo XIX", *Estudios y discursos*, vol. VII, Santander, CSIC (1942), págs. 233-285.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Manual de Madrid*, Madrid, M. de Burgos (1831).
- "D. Luis de Góngora", *SPE* 54, 9-IV-1837, págs. 103-104.
- "La comedia casera", "Costumbres literarias", *Escenas matritenses*; 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Boix (1845), págs. 14-19, 283-291.
- *Nuevo manual [...] de Madrid*, Madrid, Vda. de Yenes (1854).
- *Memorias de un setentón*, Madrid, La Ilustración Española y Americana (1880).
- "El periodista", "El autor de bucólica"; *Tipos y caracteres*, Madrid, La Ilustración Española y Americana (1881a), págs. 70-72, 91-94.
- *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, Madrid, La Ilustración Española y Americana (1881b). Ed. facsímil, Madrid, Miraguano (1983).
- *Escenas matritenses*, ed. Pilar PALOMO, Barcelona, Planeta (1987).
- *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique RUBIO CREMADES, Madrid, Cátedra (1993).

- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Memorias de un setentón*, ed. José ESCOBAR y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Castalia (1994).
- MOLHO, Maurice**, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI (1993).
- MOLINA FAJARDO, Eduardo**, *Historia de los periódicos granadinos (siglos XVIII y XIX)*, Granada, Diputación (1979).
- MONTESINOS, José F.**, *Costumbrismo y novela*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia (1965).  
— *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia (1966).
- MOR DE FUENTES, José**, *La Serafina*, Madrid, Repullés (1807), 2 vols.  
— *Bosquejillo de la vida y escritos de D.—*, Barcelona, Bergnes (1836); ed. Manuel ALVAR, Granada, Universidad (1952).
- MORALES SANTISTEBAN, José**, “Ateneo de Madrid”, *SPE* 144, 30-XII-1838, págs. 825-827.
- MORÁN ORTÍ, Manuel**, “Continuación del almacén de frutos literarios, o Semanario de obras inéditas. Periodismo e Inquisición en el reinado de Fernando VII”, *HS* 40 (1988), págs. 401-430.  
— “La *Miscelánea* de Javier de Burgos. La prensa en el debate ideológico del Trienio Liberal”, *HS* 41 (1989), págs. 237-336.
- MORANGE, Claude**, “Teoría y práctica de la libertad de prensa durante el Trienio Constitucional: el caso de *El Censor* (1820-1822)”, en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 203-220.
- MORENO ALONSO, Manuel**. Véase BLANCO WHITE.
- Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Tipogr. Juan Pons, s. a. (¿1882?).
- Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, Imprenta M. Guijarro (1872-1876), 3 vols.
- MUNÁRRIZ, José L.**, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducción de Hugh BLAIR, Madrid, Cruzado y García (1798-1799), 4 vols.
- MURO, Miguel A.**, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1991).  
Véase BRETÓN DE LOS HERREROS.
- MURPHY, Martin**, *Blanco White, self-banished Spaniard*, New Haven, Yale University Press (1989).
- NAVARRO VILLOSLADA, Francisco**, *Amaya, o los vascos del siglo VIII*, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca (1977).
- NAVAS RUIZ, Ricardo**, *Imágenes liberales. Rivas-Larra-Galdós*, Salamanca, Almar (1979).  
— “Don Álvaro y Don Juan. Contribución a una mitología romántica española”, *CILH* 2-3 (1980), págs. 161-169.  
— “Discurso feminista y voz femenina: las poesías de M.<sup>a</sup> Josefa Massanés”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 177-195.  
Véase MASSANÉS.

- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio**, *Las ferias de Madrid*, Madrid, Tipogr. P. Madoz y J. Sagasti (1845). Ed. facsímil, Madrid, Almarabú (1984).
- NIPHO, Francisco M.**, *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, Madrid, G. Ramírez (1764).
- NOMBELA, Julio**, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas (1976).
- NORIEGA, Mariano**, *Fisiología del poeta*, Madrid, Unión Comercial (1843a).  
— *Fisiología del cómico*, Madrid, Unión Comercial (1843b).
- NUÑEZ, Gabriel**, *Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, Almería, Zéjel (1994).
- O'BYRNE, Margarita**, "La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Bembibre*", *Cast* 15 (1990), págs. 149-159.
- OCHOA, Eugenio de**, *Un día del año 1823. Drama original en dos actos*, Madrid, Sancha (1835).  
— (ed.), *Colección de los mejores autores españoles*, París, Baudry (1838-1872), 60 vols.  
— *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*, París, Imprenta Real (1844).  
Véase CAPMANY.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro**, *Ventura García Escobar (1817-1859). Biografía y obra dramática*, Valladolid, Editora Provincial (1990).
- OLIVA, César, y TORRES MONREAL, Francisco**, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra (1990).
- OLIVARES, Dolores**, "El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la *Inés* de La Motte y la *Inés* de Bretón", en VV. AA., *Imágenes de Francia...*, Barcelona, PPU (1989), págs. 281-286.
- OLIVE, Pedro M.<sup>a</sup> de**, *Las noches de invierno*, Madrid, Espinosa (1796-1797), 5 vols.; Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro (1837).
- ORTEGA, Eduardo**, *Vicent Boix. Aproximació biogràfica al Romanticisme valencià*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1987).
- OVILO Y OTERO, Manuel**, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Rosa y Bouret (1859), 2 vols. Ed. facsímil, Hildesheim, G. Olms (1976).
- PAGLIA, Giuseppe**, "L'umanità mediana dei personaggi di *Bárbara Blomberg* di Patricio de la Escosura", *Rom* 1 (1982), págs. 45-48.
- PALACIO, Eduardo de**, "El vendedor ambulante", en *Los españoles de ogaño*, vol. 1, Madrid, Victoriano Suárcz (1872), págs. 379-384.
- PALACIO VALDÉS, Armando**, *Aguas fuertes*, Madrid, Ricardo Fe (1884).
- PALENQUE, Marta**, "El Cisme, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838)", *AHisp* 213 (1987), págs. 141-177.  
— "La persistencia clasicista en la poesía decimonónica: las *Coronas* a Manuel J. Quintana", *PhHisp* 6, 1 (1991a), págs. 237-247.  
— "El Romanticismo en Sevilla: *El Nuevo Paraíso* (1839)", *BHS* 68, 4 (1991b), págs. 455-462.

- PALOMEQUE TORRES, Antonio**, *Los estudios universitarios en Cataluña bajo la reacción absolutista y el triunfo liberal hasta la reforma de Pidal (1824-1845)*, Barcelona, Universidad (1974).
- PALOMO, Pilar**. Véase MESONERO ROMANOS.
- PAREDES ALONSO, Javier**, *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Gerónimo*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez (1989).
- PATTISON, Walter**, "The secret of Don Álvaro", *Sym* 21 (1976), págs. 67-81.
- PAZ, Alfredo de**, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos (1984).
- PEERS, Edgar A.**, "The term *Romanticism* in Spain", *RHi* 81 (1933), págs. 411-418.
- PEGENAUTE, Pedro**, "La Abeja Madrileña de 1814: datos para su estudio", *Hisp* 155 (1984), págs. 599-622.
- PENAS, Ermitas, Macías y Larra**. *Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Santiago de Compostela, Universidad (1992).
- PERCIVAL, Anthony**. Véase ESCOBAR.
- PEREIRA, Juan, y GARCÍA, Fernando**, "Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del siglo XIX", en VV. AA., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. I, Madrid, Comunidad de Madrid (1986), págs. 211-227.
- PÉREZ DE CAMINO, Manuel N.**, *Poética y sátiras*, Burdeos, Lawalle (1829).
- PÉREZ ESCRICH, Enrique**, "El saloncillo del teatro del Príncipe", en *Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, San Martín y Jubera (1873), págs. 23-30.
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano BONET; 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Nexos (1990), págs. 105-120.
- PÉREZ GARZÓN, Juan S.**, "El Eco del Comercio, portavoz del programa revolucionario de la burguesía española, 1832-1835", en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 509-524.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel**, *Carolina Coronado*, Badajoz, Diputación (1986).
- PÉREZ RIOJA, José A.**, *La edición de libros en el Madrid isabelino (1833-1868)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1993).
- PÉREZ VIDAL, Alejandro**, "Larra y la censura: un manuscrito olvidado", *Trienio* 7 (1986), págs. 235-259.
- PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro**. Véase ESCOSURA.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, y ESCANDELL, Bartolomé** (eds.), *Historia de la Inquisición en España y América*, Madrid, BAC (1984-1994), 2 vols.
- PÉREZ ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín**, *El remedio de la melancolía*, Madrid, Imprenta Álvarez (1821), 4 vols.
- *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, J. Palacios (1831), 12 vols.; ed. parcial de Luis A. de CUENCA, Madrid, Editora Nacional (1977).



**PERRY, Leonard**, “Las diversiones públicas en los artículos de Mariano J. de Larra”, *QIA* 8 (1988), págs. 308-316.

**PESET, José L.**, *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa*, Madrid, Siglo XXI (1978).

**PESET, José L. y Mariano**, *La Universidad española. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1974).

**PESET, José L., y HERNÁNDEZ SANDIOCA, Elena**, *Historia de la educación en España. Textos y documentos. II: De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación (1979).

— *Universidad, poder académico y cambio social (Alcalá de Henares 1508-Madrid 1874)*, Madrid, Consejo de Universidades (1990).

**PICHOIS, Claude**. Véase BAUDELAIRE.

**PICOCHÉ, Jean-L.**, “Existe-t-il un drame romantique espagnol?”, en VV. AA., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne...*, Lille, Universidad (1978a), págs. 47-55.

— *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, Gredos (1978b).

— “Traitement de l'Histoire dans le théâtre de Zorrilla. Un exemple: *El zapatero y el rey*”, en VV. AA., *Actes XVIe Congrès des Hispanistes Français*, Niza, Universidad (1979), págs. 131-137.

— “Ramón López Soler, plagiaire et précurseur”, *BHi* 82 (1980a), págs. 81-93.

— “Le romancier historique et son public dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lille, Universidad (1980b), págs. 41-48.

— “Los militares y el Ejército en el drama romántico”, *Rom* 1 (1982), págs. 35-44.

— “Apuntes sobre el primer drama de Zorrilla: *Vivir loco y morir más*”, *Cast* 5 (1983), págs. 57-62.

— “Les décors du drame romantique espagnol”, en VV. AA., *L'Homme et l'espace dans la littérature*, Lille, Universidad (1985), págs. 95-109.

— “*Mil y una noches españolas* (Madrid, 1845). Una colección poco conocida de cuentos históricos”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 99-106.

— “La première représentation de *El zapatero y el rey* (2.<sup>a</sup> parte) de Zorrilla”, *BHi* 91 (1989), págs. 61-70.

Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, GIL Y CARRASCO, HARTZENBUSCH, José E., y ZORRILLA.

**PIFERRER, Pablo; MADRAZO, Pedro de, et al.**, *Recuerdos y bellezas de España*, Madrid y Barcelona (1839-1865), 12 vols.

**PINO, Enrique del**, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, Málaga, Arguval (1985), 2 vols.

**POCIÑA, Andrés**. Véase LÓPEZ, Aurora.

**POLT, John H. R.**, “Espronceda's *Canto a Teresa* in its context”, en VV. AA., *Studies [...]* i.h. John C. Dowling, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 167-176.

**PONT, Jaume**, “Sobre los *Cuentos estrambóticos* de Antonio Ros de Olano”, en VV. AA., *Homenaje a Carlos Seco*, Madrid, UCM (1989), págs. 327-334.

**PONZ, Antonio**, *Viaje de España*, Madrid, Ibarra (1772-1794), 19 vols.; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ibarra (1776-1788), 13 vols.

**PORRAS, Francisco**, *Titelles. Teatro popular*, Madrid, Editora Nacional (1981).

- POULLAIN, Claude**, *Rosalía de Castro de Murguía y su obra literaria*, Madrid, Editora Nacional (1974).
- “Romanticismo de acción y Romanticismo de evasión”, *Iris* 2 (1981), págs. 164-202.
- POZZI, Gabriela**, “El lector en la novela histórica: *El doncel*”, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Amsterdam, Rodopi (1990), págs. 7-43.
- “Fantasmas reales y misterios resueltos: convenciones narrativas en los cuentos fantásticos de *El Artista* (1835-1836)”, *ECZ* 8, 2 (1995), págs. 75-88.
- PRAT, Ignacio**. Véase BLANCO WHITE.
- PRESEDO, María**, y **GARCÍA DE CASTRO, César**, “Contribución al estudio de las bibliotecas privadas en Asturias. La biblioteca de Estanislao Sánchez Calvo (1842-1895)”, *CBA* 2 (1992), págs. 862-878.
- PRIETO, M.<sup>a</sup> Rosario**, “Las innovaciones educativas en la revolución liberal (1808-1823)”, en VV. AA., *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995), págs. 551-562.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín**, “El periodista”, *El Entreacto* 10-XI-1839.
- PUYOL, Montserrat**, “La cultura prohibida en España, 1805-1846: análisis bibliográfico”, en VV. AA., *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995), págs. 563-582.
- QUINTANA, Manuel J.**, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena*; 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gómez Fuentenebro (1829-1833), 6 vols.; 1.<sup>a</sup> ed., 1807.
- RANCH, Amparo**. Véase RODRÍGUEZ.
- RANDOLPH, Donald**, *D. Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del Post-romanticismo en España*, Chapel Hill, North Carolina University Press (1972).
- REES, Margaret**, *French authors on Spain, 1800-1850. A checklist*, Londres, Grant & Cutler (1977).
- REMENTERÍA Y FICA, Mariano de**, *Manual alfabético del Quijote, o colección de pensamientos de Cervantes*, Madrid, Boix (1838).
- *Manual completo de juegos de sociedad, o de tertulia y de prendas*, París, Garnier (1892); 1.<sup>a</sup> ed., Madrid (1831).
- REPLINGER, Mercedes**, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855)*, Madrid, UCM (1991).
- REY FUENTES, Juan**, *La pasión de un ilustrado* (Manuel M.<sup>a</sup> del Mármol), Sevilla, Fundación Fondo de Cultura (1990).
- “Manuel M.<sup>a</sup> del Mármol y la Real Academia Sevillana de Buenas Letras”, *BRASBL* 20 (1992), págs. 185-195.
- REYES, Antonio de los**, *Julián Romea (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1977).
- REYES, Mercedes de los**, “El teatro mecánico de la Plaza de la Gavidia (Sevilla, 1859)”, en VV. AA., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada, Universidad (1989), págs. 109-126.
- REYES CANO, Rogelio**, “La poesía de Blanco White”, *BRASBL* 19 (1991), págs. 97-101.

**REYES CANO, Rogelio, y RAMOS, Manuel** (eds.), *La imagen de Andalucía en la literatura de la España contemporánea (1840-1916)*, Cádiz, Universidad (1992).

**RÍOS CARRATALÁ, Juan A.**, *Románticos y provincianos. (La literatura en Alicante, 1839-1886)*, Alicante, Universidad y CAPA (1987).

**RÍOS SANTOS, Antonio**, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación (1989).

**RISCO, Antonio**, "El caballero de las botas azules de Rosalía. una obra abierta", *PSA* 77, 230 (1975), págs. 113-130.

— *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus (1982).

**RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de**, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Alberto BLECUA y Joaquín CASALDUERO, Barcelona, Labor (1974).

— *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Alberto SÁNCHEZ, Madrid, Cátedra (1975).

— *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón (1884), 2 vols. Ed. facsímil, Valladolid, Ediciones Simancas (1982).

— *Don Álvaro o la fuerza del sino. El desengaño de un sueño*, ed. Carlos RUIZ SILVA, Madrid, Espasa Calpe (1983).

— *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Donald L. SHAW, Madrid, Castalia (1986).

— *Romances históricos*, ed. Salvador GARCÍA CASTANEDA, Madrid, Cátedra (1987).

— *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Alberto BLECUA, Barcelona, Planeta (1988).

— *Aliatar. Tragedia*, ed. Manuel RUIZ LAGOS, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza (1989).

— *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Miguel A. LAMA, Barcelona, Crítica (1994).

Véase CACHO BLECUA.

**ROBERTSON, Ian**, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional (1975); 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, CSIC (1988).

**RODRÍGUEZ, Rodney, y RANCH, Amparo**, "La biblioteca romántica de Eduardo Ranch", *BBMP* 68 (1992), págs. 269-292.

**ROKISKI LÁZARO, Gloria**, "Apuntes bio-bibliográficos de José M.<sup>a</sup> Carnerero", *CBib* 47 (1987), págs. 137-155.

— *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX. I: 1801-1850*, Madrid, CSIC (1988a).

— "Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX", en VV. AA., *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988b), págs. 595-598.

— *Cartas Españolas (Madrid, 1831-1832)*, Barcelona, ETD (1989).

**ROLDÁN, Amalia**, "Tipos femeninos en Baltasar de G. Gómez de Avellaneda", en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 589-598.

**ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel**, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfaro (1988), 2 vols.

**ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio**, "La gastronomía y la literatura", en *Álbum de Momo*, Madrid, Impta. W. Ayguales de Izco (1843), págs. 514-516.

**ROMERO TOBAR, Leonardo**, "Sobre censura de periódicos en el siglo XIX. Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849", en VV. AA., *Homenaje a Agustín Millares Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (1975), págs. 465-500.

— *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Ariel (1976).

- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Los escritores del XIX y la censura gubernativa: nuevos textos inéditos”, en VV. AA., *Primeras jornadas de Bibliografía*, Madrid, FUE (1977), págs. 561-570.
- “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *LD* 22 (1981), págs. 101-124.
- “Mesonero Romanos, entre Costumbrismo y novela”, *AIEM* 20 (1983), págs. 243-259.
- “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”, en VV. AA., *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. II, Madrid, FUE (1986), págs. 581-593.
- “La Colección general de comedias de Ortega (Madrid, 1826-1834)”, en VV. AA., *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988a), págs. 599-609.
- “El diablo mundo en la literatura española”, en VV. AA., *La recepción del texto literario*, Madrid, Casa de Velázquez (1988b), págs. 117-144.
- “Los álbumes de las románticas”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990a), págs. 73-93.
- “Relato y grabado en las revistas románticas”, *VL* 1, 2 (1990b), págs. 157-170.
- *El viaje europeo de Larra*, Madrid, Ayuntamiento (1992).
- “Manuscritos poéticos españoles: índice de doce álbumes”, *TSEB* 1 (1993), págs. 275-315.
- *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994).
- “Larra ante el paisaje sublime (comentario de un texto desconocido)”, en VV. AA., *Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (1995a), págs. 297-308.
- “El catálogo colectivo del siglo XIX: un proyecto bibliográfico inexcusable”, *HR* 63, 4 (1995b), págs. 575-587.
- Véase LARRA.

**ROS DE OLANO, Antonio**, *El doctor Lañuela*, Madrid, Doncel (1975).

- *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, ed. Enric CASSANY, Barcelona, Laia (1980).

**ROSENBERG, John D.** (ed.), *Resonancias románticas. Evocaciones del Romanticismo hispánico*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988).

**ROUSSET, Jean**, *El mito de Don Juan*, México, FCE (1985).

**ROZAS, Juan M.** Véase BRETÓN DE LOS HERREROS.

**RUBIO CREMADES, Enrique**, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1977-1979), 3 vols.

- “Novela histórica y folletín”, *ALEUA* 1 (1982), págs. 269-281.
- “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX” *ALEUA* 2 (1983), págs. 457-472.
- “La prensa satírica madrileña en el Romanticismo”, *Rom* 2 (1984a), págs. 168-174.
- “La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal”, *ALEUA* 3 (1984b), págs. 429-446; 4 (1985), págs. 383-414.
- “La Crónica, revista literaria de 1844-1845”, *ALEUA* 5 (1986-1987), págs. 461-477.
- “Colaboraciones costumbristas de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1988a), págs. 146-157.
- “Las estructuras narrativas en *Doña Blanca de Navarra*”, *Rom* 3-4 (1988b), págs. 113-120.
- “Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 95-103.
- “Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia*, realidad y ficción”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 153-166.



**RUBIO CREMADES, Enrique**, "Una muestra del eclecticismo de Ramón López Soler: *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*", *Lett* 15 (1992), págs. 28-39.

— "El artículo de costumbres, o *satira quae ridendo corrigit mores*", *BBMP* 70 (1994), págs. 147-167.

Véase MESONERO ROMANOS.

**RUBIO CREMADES, Enrique**, y **AYALA ARACIL, M.<sup>a</sup> Ángeles** (eds.), *Antología costumbrista*, Barcelona, El Albir (1985).

Véase LÓPEZ SOLER.

**RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**, "La censura teatral en la época moderada (1840-1868)", *Seg* 39-40 (1984), págs. 193-231.

— "*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculo", *CIFL* 15 (1989a), págs. 5-24.

— "Melodrama y teatro político en el siglo XIX", *Cast* 14 (1989b), págs. 129-149.

— "Notas sobre el teatro clásico en el debate sobre el realismo escénico", *CTC* 5 (1990), págs. 171-186.

**RUEDA, Salvador**, *Poema nacional*, Madrid, Ricardo Fe y Tipogr. M. Hernández (1885-1890), 2 vols.

**RUIZ, Cristina**, "Vicenta Maturana, el testimonio de una escritora en la encrucijada de la Ilustración al Romanticismo", en VV. AA., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad (1994), págs. 619-628.

**RUIZ BERRIO, Julio**, *Política escolar en la España del siglo XIX (1808-1833)*, Madrid, CSIC (1970).

**RUIZ FÁBREGA, Tomás**, "Dos poemas inéditos de Carolina Coronado", *REE* 37 (1981), págs. 497-503.

**RUIZ LAGOS, Manuel**. Véase RIVAS.

**RUIZ LASALA, Inocencio**, *Historia de la imprenta en Zaragoza, con noticias de las de Barcelona, Valencia y Segovia*, Zaragoza, Gráficas San Francisco (1975).

— *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*, Zaragoza, Institución Alfonso el Católico (1977); *Apéndice*, Zaragoza, Diputación General de Aragón (1987).

**RUIZ OTÍN, Doris**, *Política y sociedad en el vocabulario de Larra*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1983).

**RUIZ SALVADOR, Antonio**, *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid*, Londres, Támesis (1971).

**RUIZ SILVA, Carlos**, "El trovador de García Gutiérrez, drama y melodrama", *CHA* 335 (1978), págs. 251-272.

— "El teatro de Antonio García Gutiérrez", *Seg* 19 (1985), págs. 151-216.

Véase GARCÍA GUTIÉRREZ y RIVAS.

**RUPÉREZ, Paloma**, *La cuestión universitaria y la "Noche de San Daniel"*, Madrid, Edicusa (1975).

**SACO, Eduardo**, "La literata", en *Las españolas pintadas por los españoles*, vol. I, Madrid, Impta. Morete (1871), págs. 67-74.

**SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus (1985).

— *Bartolomé J. Gallardo y la crítica de su tiempo*, Madrid, FUE (1986).

- SALA VALLDAURA, José M.ª**, “La novela histórica (y fantástica) *Cristianos y moriscos* de Estébanez Calderón”, *RHM* 43, 2 (1990), págs. 147-159.
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto**, “Biblioteca Nacional”, *No me olvides*, 8, pág. 7; 10, pág. 8; 19, págs. 5-6 (1837).
- SALCEDO, Emilio**, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento (1978).
- SALES MAYO, Francisco**, “Madrid moderno. Un cuarto de hora en el café del Príncipe”, *El Reflejo*, 1 (1843), págs 2-4.
- SALINARI, Carlos**. Véase ENGELS.
- SALVADOR, Álvaro**, “Granada y su literatura durante la primera mitad del siglo XIX”, en VV. AA., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada, Universidad (1989), págs. 193-206.
- SALVAT, Ricard**, *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad (1981).
- SAN VICENTE, Félix**, “El mensaje sin secreto. Tipología del título en el teatro español (1830-1850)”, en VV. AA., *Teatro romántico spagnolo*, Bolonia, Patron (1984), págs. 91-133.
- SÁNCHEZ, Alberto**. Véase RIVAS.
- SÁNCHEZ, Bernardo**. Véase BRETÓN DE LOS HERREROS.
- SÁNCHEZ, Roberto G.**, “Between *Macías* and *Don Juan*: Spanish Romanticism and the mythology of love”, *HR* 44 (1976), págs. 115-130.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco**, “La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica”, *CHA* 381 (1982), págs. 509-521.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo**. Véase GRASSI.
- SANTIAGO, Vicente de**. Véase ARENAL.
- SANZ DÍAZ, Federico**, *El alumnado de la Universidad de Valladolid en el siglo XIX (1837-1886)*, Valladolid, Universidad (1978).
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso**, “Las fuentes francesas del *Edipo* de Martínez de la Rosa”, *IFE* 5 (1991), págs. 11-46.
- SCARANO, Laura**, “La voluntad ficcional en *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón”, *BBMP* 66 (1990), págs. 139-154.
- SCHLEGEL, Friedrich**, *Obras selectas*, ed. Hans JURETSCHKE, Madrid, FUE (1983), 2 vols.
- SCHURLKNIGHT, Donald**, “Some forgotten poetry by Larra”, *RomN* 29 (1988), págs. 161-167.
- SEBOLD, Russell P.**, “Enlightenment philosophy and the emergence of Spanish Romanticism”, en Owen ALDRIDGE (ed.), *The Ibero-American Enlightenment*, Chicago, Illinois University Press (1971), págs. 111-140.
- “El infernal arcano de Félix de Montemar”, *HR* 41 (1978), págs. 447-464.
- “Lo romancesco, la novela y el teatro romántico”, *CHA* 348 (1979), págs. 1-22.

**SEBOLD, Russell P.**, “Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos”, *BHi* 83 (1981), págs. 331-337.

— “¿Es el Romanticismo español un segundo Barroco?”, en VV. AA., *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Sociedad Görres (1982), págs. 43-66.

— *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983).

— “Manuel de Cabanyes: lírico romántico en la encrucijada”, *RCEH* 8 (1984), págs. 352-380.

— “Nuevos Cristos en el drama romántico español”, *CHA* 431 (1986), págs. 126-132.

— “Esclavitud y sensibilidad en *Sab* de la Avellaneda”, en VV. AA., *De la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad (1987), págs. 93-108.

— “Criminal sin delito: *El verdugo* de Espronceda”, en VV. AA., *Homenaje a Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad (1989), págs. 647-661.

Véase DOWLING.

**SECO SERRANO, Carlos**, “Larra: el liberalismo idealista” y “Mesonero Romanos: la pleamar burguesa”, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana (1973) págs. 23-136 y 137-274, respectivamente.

Véase LARRA.

**SENABRE, Ricardo**. Véase ZORRILLA.

**SEOANE, M.<sup>a</sup> Cruz**, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1977).

— *Historia del periodismo en España. II: El siglo XIX*, Madrid, Alianza (1983).

**SERRANO, Alberto**. Véase ALDEA GIMENO.

**SERRANO, M.<sup>a</sup> del Mar**, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*, Barcelona, Universidad (1993).

**SHAW, Donald L.**, “Acerca de la estructura de *Don Álvaro*”, *Rom* 1 (1982a), págs. 61-70.

— “La crítica del Romanticismo spagnolo e la sua evoluzione”, *Rom* 1 (1982b), págs. 127-135.

— “A propósito de *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmara”, *Rom* 3-4 (1988a), págs. 121-127.

— “*Ataúlfo*: Rivas’ first drama”, *HR* 56 (1988b), págs. 231-242.

— “Acerca de *Aliatar* del duque de Rivas”, *ESig* 2 (1993a), págs. 237-246.

— “El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837): contexto y significado”, en VV. AA., *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, A. Siciliano (1993b), págs. 471-483.

Véase DURÁN, Agustín, y RIVAS.

**SHERMAN, Alvin**, *Mariano J. de Larra: a directory of historical personages and literary figures in his writings*, Ann Arbor, Michigan University Press (1990).

— “The vindication of an atheist: the dialectic structure of Marchena’s *A Cristo crucificado*”, *Diéc* 16, 1-2 (1993), págs. 149-166.

**SIGUÁN, Marisa** (ed.), *Romanticismo / Romanticismos*, Barcelona, PPU (1988).

**SILVELA, Manuel**. Véase MENDÍBIL.

**SIMÓN CABARGA, José**, *Historia de la prensa santanderina*, Santander, Diputación (1982).

**SIMÓN DÍAZ, José**, “Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid, 1830-1900”, *RLit* 23, 45-46 (1963), págs. 209-240; 24, 47-48 (1963), págs. 201-237.

**SIMÓN DÍAZ, José**, *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1968-1975), 4 vols.

— *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1981).

— *Historia del Colegio Imperial de Madrid*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1992a).

— *Víctor Hugo en Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1992b).

**SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, *La enseñanza privada seglar en Madrid (1820-1868)*, Madrid, CSIC (1972).

— “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Seg* 10 (1974a), págs. 85-124; tirada aparte: Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1975).

— “La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas”, *CBibl* 31 (1974b), págs. 141-198; 32 (1975), págs. 109-150; 37 (1978), págs. 163-206; 38 (1979), págs. 181-211.

— “Revistas españolas femeninas del siglo XIX”, en VV. AA., *Homenaje a Agustín Millares Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (1975), págs. 401-445.

— *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII a XX de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, *CBibl* 39 (1979).

— “Revistas destinadas a la familia en el siglo XIX”, *CBibl* 40 (1980), págs. 161-170.

— “Escritoras españolas del siglo XIX, o el miedo a la marginación”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 477-490.

— “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX”, en VV. AA., *Actas VIII CIH*, vol. II, Madrid, Istmo (1986), págs. 591-596.

— “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en VV. AA., *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC (1987), págs. 185-192.

— “Notas para una clasificación temática de la literatura femenina española del siglo XIX”, en VV. AA., *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988), págs. 631-640.

— *El gas y los madrileños*, Madrid, Gas Madrid y Espasa Calpe (1989).

— *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia (1991).

— *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento (1993).

**SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, y **FERNÁNDEZ, Pura**, *Escritoras españolas, 1500-1900; serie II (1800-1900)*, Madrid, Biblioteca Nacional y Chadwyck-Haley (1993), 1.500 microfichas.

**SIRERA, Josep L.**, *El Teatre Principal de València*, Valencia, IVEI (1986).

**SISMONDI, Jean-Charles-Léonard S. de**, *Histoire de la littérature espagnole*, París, Crapelet (1813); traducción, Sevilla (1841-1842), 2 vols.

**SOMOZA, José**, “La luz eléctrica”, en Leopoldo A. de CUETO (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. III (BAE LXVII), Madrid, Atlas (1953), pág. 467.

**SORIANO DE CASTRO, José**, “El cómico casero”, en *Los españoles de ogaño*, vol. II, Madrid, Victoriano Suárez (1872), págs. 114-122.

**STEVENS, Shelley**, *Rosalía de Castro and the Galician revival*, Londres, Támesis (1987).

**SUÁREZ, Federico**, *Santiago Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*, Madrid, Rialp (1994).

**SUERO ROCA, Teresa**, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Instituto del Teatro (1987), 2 vols.



- SULLIVAN, Henry**, "Calderón's reception in Spain during the romantic era, 1800-1850", *OH* 4 (1982), págs. 27-54.
- TERUELO NÚÑEZ, Sol**, "Ni rey ni Roque. Valor y significado del título", *AO* 34-35 (1984-1985), págs. 361-376.
- TICKNOR, George**, *History of Spanish Literature*, Londres, Murray (1849), 3 vols.; traducción, Madrid, La Publicidad (1851-1856), 4 vols.
- TIERNO GALVÁN, Enrique**, "La novela histórica folletinesca", *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos (1977), págs. 11-93.
- TOLLINCHI, Esteban**, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Puerto Rico, Universidad (1989), 2 vols.
- TORRES AMAT, Félix**, *Memorias para [...] un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, J. Verdaguer (1836).
- TORRES MONREAL, Francisco**. Véase OLIVA.
- TORRES NEBRERA, Gregorio**, "Para una revisión de la poesía de García Gutiérrez". *AEF* 8 (1985), págs. 321-337.
- "Macías, de Lope a Larra: tratamiento teatral de un mito", *CILH* 17 (1993), págs. 333-352.
- Véase CORONADO, LARRA y ZORRILLA.
- TRUEBA, Ana**. Véase TRUEBA, Antonio de.
- TRUEBA, Antonio de**, *Obras selectas*, ed. Ana TRUEBA, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca (1980), 4 vols.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel**, et al., *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Edicusa (1975).
- UCELAY DA CAL, Margarita**, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México (1951).
- URIGÜEN, Begoña**, "La prensa contrarrevolucionaria durante el reinado de Isabel II", en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 583-612.
- URQUIJO, José R.**, "Prensa carlista durante la primera guerra (1833-1840)", en Alberto GIL NOVALES (ed.), *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, UCM (1983), págs. 319-336.
- URREIZTIETA, José L.**, *Las tertulias de rebotica en España (siglo XVIII-siglo XX)*, Madrid, Alonso (1958).
- URRUTIA, Jorge**, "Larra, defensor de Fernando VII", *Íns* 366 (1977), pág. 3.
- "El problema de España y América en Blanco White", *Glosa* 2 (1991), págs. 267-275.
- (ed.), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1995).
- URRUTIA, Louis**, "Walter Scott et le roman historique en Espagne", en VV. AA., *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe et XIXe siècles*, París, Belles Lettres y Universidad de Bcsançon (1977), págs. 319-344.
- Los valencianos pintados por sí mismos*, Valencia, Ignacio Boix (1859). Ed. facsímil, Valencia, Librería París-Valencia (1978).

**VALERA, Juan**, "Representación dramática en casa de los duques de Medinaceli", *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar (1958), págs. 1273-1277.

**VALIS, Noël**. Véase CORONADO.

**VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio**, *Tertulias de invierno en Chinchón*, Madrid, F. de la Porta (1815-1820), 4 vols.

**VALLEJO, Irene**, "Larra y su relación con el teatro anterior", en VV. AA., *Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (1995), págs. 361-372.

**VALLEJO, Irene, y OJEDA, Pedro**, *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario*, Valladolid, Ayuntamiento (1994).

**VALLS, Josep-Francesc**, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos (1988).

**VARELA, José L.**, "Verdi ante el Simón Bocanegra de García Gutiérrez", en VV. AA., *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975), págs. 327-343.

— "Larra, voluntario realista (sobre un documento inédito y su circunstancia)", *HR* 46 (1978), págs. 407-420.

— "Larra, diputado por Ávila", en VV. AA., *Homenaje a Emilio Orozco*, vol. III, Granada, Universidad (1979), págs. 515-545.

— "Lammenais en la evolución ideológica de Larra", *HR* 48 (1980), págs. 287-306.

— *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe (1983).

— "La poesía sagrada de Alberto Lista", *Rom* 2 (1984), págs. 113-118.

Véase GÜNTERT y LARRA.

**VARELA BRAVO, Eduardo**, "Un periodista radical: Blanco White en el *Semanario Patriótico*", *AHisp* 217 (1988), págs. 15-33.

**VAREY, John E.**, *Fuentes para la historia del teatro en España. VII: Los títeres y otras diversiones populares en Madrid, 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, Támesis (1972).

— *Fuentes para la historia del teatro en España. VIII: Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres y Madrid, Támesis (1996).

**VV. AA.**, *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975a).

— *Homenaje a Agustín Millares Carlo*, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (1975b), 3 vols.

— *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977a).

— *L'Infralittérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au roman-cero de la Guerre d'Espagne*, Grenoble, Universidad (1977b).

— *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe et XIXe siècles*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977c).

— *Les genres et l'histoire, XVIIIe-XIXe siècles*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977d), 2 vols.

— *Primeras jornadas de Bibliografía*, Madrid, FUE (1977e).

— *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978).

— *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979a).

— *Homenaje a Emilio Orozco*, Granada, Universidad (1979b), 3 vols.

— *Actes du XVIe Congrès des Hispanistes Français*, Niza, Universidad (1979c).

- VV. AA.,** *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piován (1980).
- *Lectura conjunta de "El estudiante de Salamanca" de José de Espronceda*, Toulouse, Universidad, y Madrid, UCM (1981a).
  - *La invasió napoleònica*, Barcelona, Universidad Autònoma (1981b).
  - *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Madrid, Dirección General de la Juventud (1982a).
  - *Los orígenes del Romanticismo en Europa. Simposio Instituto Görres, Noviembre 1980*, Madrid, Sociedad Görres (1982b).
  - *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia (1982c).
  - *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI (1982d).
  - *L'Autobiographie en Espagne*, Aix, Universidad (1982e).
  - *Escolarización y sociedad en la España contemporánea*, Valencia, Universidad (1983a).
  - *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad (1983b), 2 vols.
  - *Écriture des marges et mutations historiques*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983c).
  - *Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra (1983d).
  - *Aureum Saeculum Hispanicum*, Wiesbaden, F. Steiner (1983e), págs. 202-216.
  - *Homenaje a Miguel Batllori*, Roma, Pliegos de Cordel (1984a).
  - *Teatro romantico spagnolo*, Bolonia, Patron (1984b).
  - *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa Calpe (1984c).
  - *Homenaje a José A. Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985a), 3 vols.
  - *Studies in honor of John C. Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985b).
  - *L'Homme et l'espace dans la littérature*, Lille, Universidad (1985c).
  - *Actas Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro*, Santiago de Compostela, Consello Cultura Galega y Universidad (1986a), 3 vols.
  - *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques. La dépendance*, Burdeos, Universidad (1986b).
  - *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, Comunidad de Madrid (1986c), 2 vols.
  - *Les productions populaires en Espagne, 1850-1920*, Burdeos, Centre Régional de Publications (1986d).
  - *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, FUE (1986e), 3 vols.
  - *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC (1987a).
  - *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVIe-XIXe siècles*, París, CNRS (1987b).
  - *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (1987c).
  - *Homenaje a Justo García Morales*, Madrid, Anabad (1987d).
  - *De la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad (1987e).
  - *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988a).
  - *La recepción del texto literario*, Madrid, Casa de Velázquez (1988b).
  - *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989a).
  - *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad (1989b), 2 vols.
  - *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad (1989c), 3 vols.
  - *Livres et librairies en Espagne et au Portugal, XVIe-XXe siècles*, París, CNRS (1989d).
  - *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, Casa de Velázquez (1989e).
  - *Homenaje a Carlos Seco*, Madrid, UCM (1989f).
  - *Texto y sociedad*, Amsterdam, Rodopi (1990a).
  - *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni (1990b).

- VV. AA.**, *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1990c).
- *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991a).
  - *Homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad (1991b).
  - *The politics of editing*, Minneapolis, Minnesota University Press (1992).
  - *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED (1993a), 2 vols.
  - *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano (1993b).
  - *La mujer en los siglos XVIII y XIX. VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad (1994a).
  - *El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado et al. (1994b).
  - *Homenaje a Miguel Artola*, vol. III, Madrid, Alianza y Universidad Autónoma (1995a).
  - *Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (1995b).
- VASARI, Stephen**, “Aspectos religioso-políticos de la ideología de Espronceda: *El estudiante de Salamanca*”, *BHi* 82 (1980), págs. 94-149.
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline**, *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, Aix, Universidad (1985).
- VAYO, Estanislao de Kotska**, *Los terremotos de Orihuela, o Enrique y Florentina*, ed. Pilar GOMIS MARTÍ, Sabadell, Caballo Dragón (1986).
- VEGA, Jesusa**, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1990).
- VIEIRA-BRANCO, Elena**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda in the context of XIXth. Ct. Spanish lyric*, Ann Arbor, Michigan University Press (1993).
- VILAR, Juan B.**, *Intolerancia y libertad en la España contemporánea. Los orígenes del protestantismo español actual*, Madrid, Istmo (1994).
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco**, “Teoría y práctica del obrerismo democrático: el *Fomento de las Artes*, 1847-1876”, en VV. AA., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, Comunidad de Madrid (1986), págs. 71-96.
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan**, “La *Vida de Pedro Saputo* y el folclore...”, *RDTP* 44 (1989a), págs. 81-93.
- “El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero”, *Alazet* 1 (1989b), págs. 205-224.
- VIÑAO FRAGO, Antonio**, *Política y educación en los orígenes de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI (1982).
- “Fuentes estadísticas de ámbito nacional-estatal para el estudio de la escolarización en el nivel elemental (1750-1832)”, en VV. AA., *Escolarización y sociedad en la España contemporánea*, Valencia, Universidad (1983), págs. 881-892.
- YÁÑEZ, Paz**, *Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834, y análisis de la aportación de Larra al género*, Berna, Lang (1991).
- YNDURÁIN, Domingo**. Véase FOZ.
- YNDURÁIN, Francisco**, “*Pedro Saputo*, la novela ignorada”, *De lector a lector*, Madrid, Escelicer (1973), págs. 51-91.
- Véase FOZ.



- ZAVALA, Iris M.**, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971).
- “Revistas y periódicos románticos, 1835-1865”, *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI (1972), págs. 39-125.
- ZORRILLA, José**, “El poeta”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. II, Madrid, Boix (1844), págs. 150-157.
- *Recuerdos del tiempo viejo. Obras completas*, vol. II, ed. Narciso ALONSO CORTÉS, Valladolid, Librería Santarén (1943), págs. 1729-2103.
  - *Traidor, inconfeso y mártir*, ed. Ricardo SENABRE, Madrid, Cátedra (1976).
  - *El zapatero y el rey. Primera y segunda parte*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Castalia (1980).
  - *Antología poética*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Barcelona, Plaza & Janés (1984).
  - *Don Juan Tenorio. Un testigo de bronce*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Taurus (1985).
  - *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Taurus (1992).
  - *Antología poética*, ed. Ricardo de la FUENTE, Madrid, Espasa Calpe (1993a).

# Capítulo 1



## Coordenadas y cauces de la vida literaria

*Jean-François Botrel, Gisèle Cazottes,  
Jean-Louis Guereña, Enrique Rubio Cremades*

- 1.1. La Universidad y su función educativa.  
*Jean-Louis Guereña.*
- 1.2. El asociacionismo cultural.  
*Jean-Louis Guereña.*
- 1.3. Lectura y bibliotecas.  
*Jean-François Botrel.*
- 1.4. Poder político y producción editorial.  
*Jean-François Botrel.*
- 1.5. Producción y difusión del libro.  
*Jean-François Botrel.*
- 1.6. El auge de la prensa periódica.  
*Gisèle Cazottes, Enrique Rubio Cremades.*



## La Universidad y su función educativa

### 1.1.1. Concentración y centralización

El siglo XIX va a contemplar la absoluta toma de control de la Universidad por el poder estatal, tendencia acusada ya desde el siglo XVIII y la entronización de los Borbones. Leyes sucesivas van haciendo menguar progresivamente lo que quedaba de la autonomía de que disponían antaño los claustros universitarios. Con la célebre ley Moyano de 1857, culminación del proceso centralizador y uniformizador, la intervención estatal ya es total sobre la formación y el contenido de los planes de estudio, la financiación de los centros, la situación académica de los profesores (Peset, 1974).

Al empezar el siglo XIX, las Universidades fueron objeto de dos intensas reformas, ambas inspiradas por el marqués de Caballero. Más profunda que la de 1802, la reforma de 1807 unificaba el programa de todas las Facultades (asignaturas y libros de texto), y sobre todo empezaba a reducir el número de Universidades (Gil y Zárate, 1855, I, pág. 83). Los liberales siguieron este proceso de secularización, uniformización y centralización con la Constitución de 1812 y el Reglamento de Instrucción Pública de 1821, enfrentándose con la Iglesia, que tradicionalmente controlaba los estudios universitarios. Con la vuelta del absolutismo fernandino, la promulgación por Calomarde en 1824 de un nuevo plan, válido de hecho hasta 1845, supuso una regulación general y uniforme del conjunto de los estudios superiores, y una nueva reducción del número de Universidades.

La definición del sistema educativo en tres niveles identificables quedará perfilada en 1836 con el plan (no aplicado) del duque de Rivas. El abandono del principio liberal de gratuidad absoluta de la enseñanza fue acompañado de una concepción de la enseñanza secundaria como antesala de la superior, ya que ambas iban reservadas al mismo público, y de la afirmación del monopolio del Estado en la enseñanza universitaria, ideas concretadas en la etapa de la mayoría de Isabel II, cuando las Universidades recibieron su perfil casi definitivo para el siglo XIX con las medidas de Pidal en 1845 (enseñanza secundaria y superior) y Moyano en 1857 (Ley General de Instrucción Pública). Pero entre ambas fechas las reformas fueron continuas, y cada ministro del ramo realizó la suya, como Nicomedes Pastor Díaz en 1847 y Manuel Seijas Lozano (1800-1868) en 1850 (Peset, 1968, 1969, 1974).

El plan Pidal de 1845 sólo conservó diez Universidades (Barcelona, Granada, Madrid, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zaragoza), haciendo «de estas viejas Universidades verdaderas repúblicas enseñantes, que tenían una vida propia, rentas particulares, derechos y privilegios, partes de un todo administrativo y fuertemente centralizado» (Melon, 1898, pág. 3). A partir de entonces, «cada facultad se parece a otra, como una gota de agua a otra»:



El mismo número de profesores, igual número de asignaturas, idénticos trámites académicos, el mismo sueldo, en fin, todo, todo igual, todo respondiendo a una concepción ministerial determinada, que se desarrolla uniformemente por un cuerpo de funcionarios, que tal carácter revisten los profesores (Posada, 1889, pág. 49).

Estas diez Universidades —en 1886 fundaron los jesuitas la Universidad de Deusto (Sáenz de Santa María, 1962)— fueron en 1857 la sede de otros tantos distritos universitarios que incluían todos los establecimientos educativos. La administración universitaria se inspiraba parcialmente en el modelo centralista francés. A su cabeza, el rector (sólo el nombre recordaba la institución tradicional), delegado del Ministerio, «jefe inmediato de la Universidad respectiva, y superior a todos los establecimientos de instrucción pública que haya en él» (Ley de Instrucción Pública de 9-IX-1857, art. 260), coordinaba toda la enseñanza. En cada Facultad se hallaba un decano, también de nombramiento central, con su correspondiente claustro. El claustro general de la Universidad, compuesto por todos los catedráticos, podía ser convocado por el rector pero carecía de facultades reales, y el claustro de doctores (dentro y fuera de la Universidad) también se conservaba como reliquia del pasado, sin ninguna trascendencia más que la celebración de actos solemnes, como las aperturas del año académico. Ya meros funcionarios, los catedráticos quedaron incorporados a partir de 1847 a un escalafón general publicado anualmente, en el que se progresaba por rigurosa antigüedad y se ingresaba por vía de oposición o concurso. Fijadas uniformemente desde arriba las cátedras, asignaturas y sus programas correspondientes, no quedaba más margen de autonomía al profesorado que la elaboración de manuales, que debían no obstante obtener el visto bueno oficial.

A finales del XIX la Universidad se estructuraba en cinco Facultades (Filosofía y Letras, Ciencias —con secciones de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales—, Derecho, Medicina y Farmacia), habiendo sido suprimida la de Teología en 1868 (Andrés Martín, 1968; Peset, 1974, págs. 707-728). La verdadera novedad había sido la implantación de la Facultad de Ciencias en 1857, puerta abierta a la difusión científica (Peset, Garma & Pérez Garzón, 1978, pág. 45), y la autonomía de la de Filosofía (Palomeque Torres, 1974). El mapa universitario presentaba una estricta jerarquía de las Universidades por el abanico de Facultades y la importancia numérica de su cuerpo profesional y población estudiantil (Guereña, 1991a). De creación reciente, por supresión y transferencia en 1836 de la Universidad de Alcalá fundada por el cardenal Cisneros en 1499 (paralelamente la de Cervera fue trasladada a Barcelona), la Universidad de Madrid tenía la categoría de Universidad Central (Peset & Hernández Sandioka, 1990, págs. 139-160), ocupando un lugar preeminente en el dispositivo universitario, por la naturaleza y el número de sus enseñanzas, las reenumeraciones y el prestigio de sus profesores (Valle López, 1991). Sólo, en efecto, la Universidad Central disponía de las enseñanzas de doctorado y de todas las Facultades completas, siendo por tanto lugar de paso obligado para los universitarios (Posada, 1983, págs. 93-96).

En el otro extremo, la Universidad de Oviedo estaba constituida por una sola Facultad, la de Derecho, con algunas enseñanzas complementarias en Le-

tras. «Sólo una razón económica pudo hacer que las diez Universidades que existen en España no tengan el mismo número de Facultades» (Posada, 1889, págs. 48-49), y frente a esta situación las autoridades locales y provinciales prefirieron subvencionar algunas Facultades no provistas por el Estado para completar el potencial de enseñanza de las Universidades, como la Facultad de Medicina de Sevilla y la de Filosofía y Letras de Valencia (a cargo del presupuesto provincial), y la de Ciencias de Oviedo (por el municipio y la Diputación). Junto a las Facultades, el espacio universitario se completaba con Escuelas superiores profesionales (Notariado, Diplomacia, Ingenieros Industriales, Comercio, Náutica, Veterinaria...), y, amén de las Escuelas Normales, Escuelas llamadas Especiales, con buena proyección científica (Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Minas, Montes, Agrónomos, y Ayudantes de Obras Públicas) (Peset, Garma & Pérez Garzón, 1978, págs. 64-78).

El número de catedráticos en funciones seguía siendo modesto, aunque en aumento constante en la segunda mitad de siglo según los *Escalafones de antigüedad de los catedráticos de Universidad*: 276 en 1847, 309 en 1867, 346 en 1879, 386 en 1887 y 413 en 1897, o sea una progresión de casi el 50 % en medio siglo. Las desigualdades por Universidades y Facultades podían observarse en este terreno. La Universidad de Madrid concentraba globalmente en 1900 a casi un centenar de catedráticos, más de la quinta parte del total, y las Facultades tradicionales de Derecho y de Medicina seguían atrayendo a la mayoría de los profesores (más del 58 % del conjunto de catedráticos).

Los manuales, escritos por los propios catedráticos, proliferaban en las diversas asignaturas. En el decenio 1875-1885, 161 catedráticos de la Universidad de Madrid habían publicado así un total de 863 obras, de las que más del 50 % procedía de un pequeño grupo de 24 de ellos (Valle López, 1990a, II, págs. 318-335). Con un total de 78 obras (9 % del total), las referidas a la Lengua y la Literatura ocupaban un lugar no desdeñable en esta producción. La contribución de la Universidad a la fijación y difusión de códigos estéticos y normas retóricas fue en efecto esencial. Se realizaba en las cátedras de Literatura general y española, Literatura griega y latina, Estética e Historia crítica de la Literatura española (estas dos sólo en el doctorado), pero tampoco hay que olvidar otras asignaturas, como la de Historia, aún un género literario. Si observamos la lista de los titulares de estas cátedras en la Universidad de Madrid, podemos constatar el verdadero monopolio ejercido por algunos catedráticos durante un cuarto de siglo: Isaac Núñez Arenas y Antonio Sánchez y Moguel, catedráticos de Literatura general y española; Adolfo Camus, catedrático de Literatura griega y latina, tan admirado por Galdós; Francisco Fernández y González, catedrático de Estética, y Marcelino Menéndez Pelayo, catedrático de Historia crítica de la Literatura española desde 1878.

Por sus métodos pedagógicos activos, descartando todo formalismo por sus múltiples iniciativas (colonias escolares, escuela práctica de estudios jurídicos, publicación de *Anales de la Universidad*), la Universidad de Oviedo, la más pequeña de todas, destacaba en este océano general de mediocridad, donde la producción universitaria se contentaba a menudo con la redacción de meros manuales, y la enseñanza, con la preparación de los exámenes.

### 1.1.2. Estancamiento y conflictividad

Tras una larga decadencia, la Guerra de la Independencia contempló el hundimiento de las Universidades españolas, y las grandes Universidades como Salamanca (¡7.832 estudiantes en 1566, y 35 en 1809!; Martín García, 1989, pág. 186) no eran más que la sombra de su antiguo esplendor (Baldó y Lacomba, 1984; Hernández Díaz, 1989, págs. 203-227). La comparación entre distintas épocas en el mismo siglo XIX es difícil y arriesgada por la heterogeneidad de los datos, pero podemos adelantar algunas cifras. El censo de Godoy contabilizaba, en 1797, 22 Universidades, 560 profesores y 12.538 estudiantes. Unos treinta años después, durante la segunda monarquía absoluta de Fernando VII, 15 Universidades acogían en 1826 a 9.867 estudiantes (Guereña, 1987a, págs. 439, 449). Tras la ley Moyano, los datos del decenio 1857-1867 procedentes del *Anuario Estadístico de España* muestran inicialmente un retroceso y estancamiento de la población estudiantil (7.528 estudiantes en 1857, 8.350 en 1863) y un avance posterior, señaladamente en Medicina (duplica el número entre 1864-1865 y 1865-1866). A finales de siglo, sólo unos 8.000 estudiantes estaban presentes en los locales universitarios, y si añadimos una cifra ligeramente superior de estudiantes «libres», obtenemos un total de 17.000 estudiantes, matriculados esencialmente en Derecho (7.400). El número de estudiantes variaba mucho según las Universidades, de 1 a 10 a finales de siglo (Madrid, 4.800, y Oviedo, 400), girando la mayoría de las otras Universidades en torno a unos 1.000-1.500 estudiantes (Hernández Díaz, 1985; Sanz Díaz, 1978; Valle López, 1990a, II, págs. 46-91).

El número y la naturaleza de las licenciaturas estaban en relación directa. La Universidad española producía así algo menos de 2.000 licenciados y de 200 doctores en 1900. El reparto por materias testimoniaba de manera harto significativa las prioridades de la sociedad española y la naturaleza de la institución universitaria. Primaba de manera casi absoluta el Derecho: 985 títulos de licenciados, casi la mitad del total, contra 545 en Medicina (27 %), 268 en Farmacia (13 %), 145 en Filosofía y Letras (7 %), y sólo 49 en Ciencias (2,5 %). La presencia femenina era aún insignificante: sólo seis mujeres obtuvieron un diploma de licenciado y cuatro un doctorado en la Universidad Central antes de 1900 (Colmenar Orzaes & Carreño, 1985; Valle López, 1990b).

Minoría seleccionada por el criterio económico, los estudiantes protagonizaron diversos conflictos a lo largo del siglo, como en octubre de 1835 en protesta contra la supresión del traje talar, considerado por ellos como símbolo de igualdad social, pero no parece que se pueda hablar de movimiento estudiantil estructurado hasta fines de siglo (Cepeda Adán, 1985, págs. 8-9). Por otra parte, el absentismo estudiantil era una práctica generalizada.

El proceso de centralismo y de control de la Universidad iba a llegar a finales de la monarquía de Isabel II hasta la intervención directa del poder político en la Universidad. Se trata de la llamada primera «cuestión universitaria» de abril de 1865, que hay que situar en el contexto político e ideológico de la época, los precedentes de la Revolución de 1868 y la introducción e influencia del krausismo (Rupérez, 1975). En esta verdadera «lucha ideológica», los integristas religiosos habían ganado provisionalmente a finales de la monarquía de Isabel II.



Sin embargo el tema de fondo, la libertad de cátedra (la libertad de ciencia según los krausistas), o sea, la libertad de enseñanza, seguía en pie, y sería una de las reivindicaciones de las juntas revolucionarias de 1868. Con la Revolución de Septiembre, Francisco Giner de los Ríos (1840-1915) y los krausistas volvieron a sus cátedras, abriéndose durante el Sexenio revolucionario el período de triunfo oficial de las tesis krausistas, concretadas entre otras realizaciones en la fundación de nuevos centros universitarios por toda la geografía española, las «Universidades libres» (Aranda Doncel, 1974).

La burocratización a que se vio sometida la Universidad engendró otro conflicto conocido como la «segunda cuestión universitaria», a raíz de la circular Orovio de 1875, que iba a apartar de la enseñanza universitaria a algunos de sus elementos más activos (Gómez García, 1983), siendo el origen de la creación por Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón y otros universitarios, de la Institución Libre de Enseñanza, intenso vector de la renovación pedagógica y forja de la modernidad (Jiménez Landi, 1973). La Institución no pretendía suplantar la Universidad, sino completarla y sobre todo renovarla, favoreciendo los deseos de autonomía, constantemente afirmados en los congresos pedagógicos de finales del xix y que sólo encontrarían una respuesta adecuada en 1919 (Mayordomo Pérez & Ruiz Rodrigo, 1982).

A consecuencia directa de esta rígida sujeción, la Universidad podía aparecer así a finales del siglo xix como «una cosa muerta por dentro» (Picavea, 1899, pág. 131), un coto cerrado sobre sí mismo, fosilizado, sin inserción en la sociedad de su tiempo, de débil nivel científico, incapaz de integrar las innovaciones. Y las críticas a la institución, a sus hombres, a su contenido, a sus productos, irán multiplicándose a finales de siglo y principios del xx, destacando las de Miguel de Unamuno (1899) y Francisco Giner de los Ríos (1893 a 1902, recogidas en Giner, 1990). Esta pésima situación de la enseñanza universitaria en su conjunto cobra todo su sentido si la relacionamos con los demás niveles de educación, tampoco muy boyantes, en particular la primaria, caracterizada por la importante existencia de fuertes niveles de analfabetismo, una «losa de plomo» de unos once millones de analfabetos, y de subescolarización, cuando otros países ya habían logrado generalizar la instrucción (Guereña, 1990b).

La historia social y económica del profesorado es aún mal conocida. La escala de las remuneraciones, sumamente rígida, comportaba ocho categorías formando una pirámide de cúspide muy estrecha, ampliándose progresivamente, de 10.000 pesetas a 3.500 anuales, o sea una relación de uno a tres, pero las dos terceras partes de los catedráticos ganaban 5.000 pesetas o menos:

Un catedrático de Universidad de provincias, v.g. de Oviedo, tenía un sueldo anual de 3.500 pesetas allá por los años ochenta y tres y siguientes: deducidos descuentos percibía al mes *cincuenta y un duros*, ¡ah!, y catorce reales, si mal no recuerdo (Posada, 1983, págs. 181-182).

La debilidad de las remuneraciones, pagadas directamente por el Estado, obligaba a los universitarios a trabajos auxiliares, y en primer lugar a la elabora-



ción de libros de texto de lectura obligatoria para los estudiantes, o a multiplicar los artículos periodísticos, como fue el caso de Leopoldo Alas, *Clarín*. Las cátedras madrileñas eran las más cotizadas, pues suponían una prima anual de 1.000 pesetas, una décima parte del sueldo más alto. La estrategia universitaria estaba así claramente orientada: la Universidad de Madrid aparecía como la Universidad-cumbre para terminar la vida profesional (Aubert, 1989), y las pequeñas Universidades de provincia, mucho menos dotadas en personal y en medios, como meras Universidades de paso, etapas hacia Universidades más prestigiosas.

En general la Universidad española tuvo un nivel bastante bajo en el siglo XIX, y la producción científica universitaria española fue bastante escasa (Peset, 1992). Se expedían títulos y se difundía ideología, en general católica, no sin ciertas contradicciones. Pero las asignaturas y los programas no incorporaban los conocimientos modernos, sobre todo los científicos, y especialmente los venidos de fuera. La enseñanza descansaba básicamente en compendios generales, en clases fundamentalmente teóricas y memorísticas.

Con algún retraso, España iba a seguir el ejemplo de sus vecinos europeos para acercar Universidad y pueblo en un movimiento que lleva a los universitarios a salir de sus aulas para «difundir la acción docente de la Universidad para que la cátedra oficial no sea patrimonio exclusivo de estudiantes matriculados» (Canella, 1903-1904, pág. 258). Este movimiento de Extensión Universitaria alcanzará indiscutible éxito a fines de siglo, principalmente en Oviedo (Guereña, 1985, 1987b). La experiencia consistía en facilitar una enseñanza específica adaptada a un público popular (formación inicial y cultural), bien en los locales mismos de la Universidad, bien en los de asociaciones populares, utilizando distintos medios (clases, conferencias, excursiones, proyecciones, conciertos). Gracias a esta versión española de la *University Extension*, un grupo de universitarios trató de cumplir lo que consideraba ser la misión social de la Universidad, institución entonces en grave crisis y cuya única función parecía ser la de fabricar diplomados sin relación con las exigencias de una sociedad moderna. Colaborando en la educación de grupos sociales excluidos del proceso de escolarización, pensaban contribuir a la «regeneración» del país, pero también desactivar la lucha de clases encontrando una solución pacífica y reformista a la «cuestión social».

Si el caso de Unamuno, afiliado al PSOE, aparece relativamente aislado, los universitarios encontraron varias plataformas de acción: el Gobierno, el Parlamento, las academias y sociedades científicas y literarias, la prensa... Tanto en Madrid como en las capitales sedes de Universidades, los profesores disponían de lugares de reunión, espacios de ocio y de cultura pero también palestra para ejercer cierta función social en el entorno. En el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, fundado en 1835, radicaba buena parte del fermento intelectual y político madrileño.

Las reformas de principios del siglo XX contribuyeron desde luego a renovar la Universidad, pero para modificar su imagen necesitaba profundos cambios estructurales, una financiación adecuada y una autonomía concreta.

## 1.2

**El asociacionismo cultural**

En relación con el proceso de urbanización y las lentas y desiguales transformaciones socioeconómicas del país, hicieron su aparición en el siglo XIX nuevas formas de sociabilidad: ateneos, círculos y liceos, centros similares a sus homólogos europeos (*clubs* ingleses y *cercles* franceses; Agulhon, 1977). La ciudad, ámbito privilegiado de la información y del intercambio, va multiplicando y diversificando en efecto las estructuras específicas de sociabilidad al institucionalizar los puntos de encuentro y reunión. Paseos, teatros, cafés, casinos, gabinetes de lectura... van a imponer progresivamente su sello al espacio urbano. El café, donde se pueden leer periódicos y celebrar tertulias literarias, ofrecerá en particular un espacio idóneo para el desarrollo de esta sociabilidad informal, antesala del ateneo y del círculo (Gómez de la Serna, 1941; Tudela, 1988).

La sociabilidad, término constatado en Francia y en España ya en el siglo XVIII, remite, en la historiografía actual (Canal y Morell, 1992; Maurice, 1989), a la aptitud de los hombres para relacionarse en colectividades más o menos estables, más o menos numerosas, y a las formas, ámbitos y manifestaciones de vida colectiva que se estructuran con este objetivo. Una noción amplia desde luego, pero fecunda, en la encrucijada de la antropología cultural, la etnología de la vida cotidiana, la sociología del ocio y la historia social, política, y cultural, y que supone, pues, multiplicidad de espacios y formas.

**1.2.1. Ateneos y liceos**

Hacia 1835, en los orígenes mismos, o, mejor dicho, segundo nacimiento de manos de la Sociedad Económica Matritense (Labra, 1906, págs. 4-11), del prototipo más representativo de esta nueva sociabilidad burguesa, el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, una fórmula saltaba a las columnas de la prensa, el «espíritu de asociación» (o también «espíritu de sociabilidad»), testigo y revelador de nuevos tiempos abiertos tras el absolutismo fernandino y el regreso de miles de emigrados (Lécuyer, 1989). El marqués de Sanfelices traducía así en 1834 la obra de Alexandre de Laborde, *Del espíritu de asociación aplicado a cuanto puede interesar al pro-comunal de una nación y al fomento de la riqueza pública y privada*. Ramón de Mesonero Romanos, tan atento a las mutaciones de su tiempo, alude una y otra vez en su obra a este nuevo espíritu de asociación como la característica primordial de su época. ¿Un fenómeno nuevo, pues? El *Diccionario de Autoridades* registraba ya en 1739 el término «sociabilidad» como «el tratamiento y correspondencia de unas personas con otras», refiriéndose también a la «tertulia» como «la junta voluntaria, o congreso de hombres discretos, para discurrir en alguna materia», y a fines del siglo XVIII Esteban de Terreros y Pando, en su *Diccionario castellano*, apuntaba por su parte que «llaman en Inglaterra *club* a lo que en Madrid *tertulia*, o *junta* de personas de gusto».

Bien es verdad que existían ya las Academias literarias y científicas, elitistas por definición (Aguilar Piñal, 1966), y sobre todo las Sociedades Económicas de Amigos del País, fundadas en el siglo XVIII, en decadencia unas, en período de reactivación otras. El 18 de mayo de 1834, una Real Orden encargaba en efecto a los gobernadores civiles que promovieran su creación, y el 2 de abril del año siguiente se aprobaban unos estatutos uniformes para todas las Sociedades Económicas. Durante el siglo XIX emprenderán así alguna actividad, e incluso se crearán nuevas sociedades. A mediados de siglo se observa, como ilustración de este espíritu de asociación, el extraordinario brote de ateneos y liceos, o sea de instituciones específicas para poner en relación a los hombres, ocupar sus ratos de ocio, difundir nuevos modelos culturales. «Pensar que haya español de un valor nominal cualquiera, que no sea socio de alguna sociedad o juntero de alguna junta, sería pensar en lo excusado», comentaría entonces Modesto Lafuente, en su *Teatro social del siglo XIX*.

Grupos de aficionados al arte, a la música, al teatro... suelen reunirse así en el seno de liceos artísticos y literarios, surgidos a menudo de meras tertulias, como la de José Fernández de la Vega en Madrid, que llegará a publicar una revista del mismo nombre (Simón Díaz, 1947). Y el modelo madrileño será pronto imitado en Barcelona, Valencia (Almela y Vives, 1962), o Málaga (Caffarena Such, 1966; Peña Hinojosa, 1972). Disponiendo de una audiencia no desdeñable en las nuevas generaciones, estos liceos contribuyen a universalizar sus gustos y modas culturales.

Durante el Sexenio y la Restauración, el número de Sociedades Económicas de Amigos del País conoció una evolución moderada (36 sociedades registradas en 1870, y 46 en 1882), pero el número de sus miembros se duplicó, pasando de 5.742 en 1870 a 11.079 en 1882. Los cambios fueron aún más sensibles en cuanto a los ateneos y sociedades científicas, cuyo número casi se duplicó en doce años (de 73 en 1870 a 143 en 1882), y cuyos miembros pasaron a más de 30.000 durante el primer turno liberal de la Restauración (84 % de aumento con relación a 1870). Y, sobre todo, el movimiento ateneísta, restringido a 14 provincias en 1861-1862, a 16 en 1863-1865, y a 18 en 1866-1867, alcanzó entonces una notable penetración regional, siendo, en 1882, 31 provincias las que poseían al menos un ateneo (casi los dos tercios del total de provincias). Y si Barcelona seguía en posición dominante (26 ateneos y sociedades científicas en 1882), había sido superada por Madrid, que contaba ya con un total de 30 sociedades. Entre las dos acumulaban más del 39 % del total de estas sociedades. Muy atrás quedaban las provincias de Cádiz (con 9 sociedades), Valencia (8), Baleares, Canarias, Granada y Sevilla (6 cada una).

Durante el siglo XIX Madrid va a convertirse en lugar de paso obligatorio para estudiantes (sólo la Universidad Central disponía en efecto de los cursos de doctorado) y universitarios (la cátedra madrileña suponía un plus de 1.000 pesetas anuales), un polo de atracción para todos los intelectuales. Todos los «provincianos», como Clarín o, unos años más tarde, Antonio Machado, subían a Madrid con cierta regularidad. Y en el corazón madrileño solían encontrarse en un lugar privilegiado de encuentros intelectuales, el Ateneo, espacio clave de la sociabilidad madrileña, en donde venían a pronunciar o escuchar una conferencia,



charlar en el marco de una tertulia, intervenir en los debates intelectuales de su tiempo (Azaña, 1930).

Desde 1835, y a lo largo del siglo XIX, el Ateneo de Madrid figura en el centro del debate intelectual español, tanto económico (la polémica librecambismo-proteccionismo), como ideológico (Ruiz Salvador, 1971; Villacorta Baños, 1985). Por sus salones pasó la casi totalidad de la intelectualidad española, convirtiendo el Ateneo en un verdadero templo intelectual.

Considerado indistintamente como academia, círculo literario e instituto de enseñanza (Labra, 1906, pág. 12), el Ateneo estaba estructurado en diversas secciones para articular sus diversas actividades (Ciencias Naturales, Matemáticas, Morales y Políticas, Literatura y Bellas Artes). Y desde el principio, se establecieron cátedras públicas y gratuitas por las que se impartieron con total libertad cursos de Administración, Economía Política, Filosofía del Derecho... (Garrorena Morales, 1974, analiza las cátedras de Derecho constitucional entre 1836 y 1841).

De 1835 a 1899 ingresaron globalmente en el Ateneo de Madrid 7.030 socios, lo que demuestra la vitalidad y la capacidad de adhesión de la institución ateneísta. Si descontamos el primer año (329 adhesiones), fue durante la Restauración cuando el Ateneo conoció mayor afluencia de socios. Su impronta cultural en la vida madrileña y mucho más allá seguía siendo destacada (Villacorta Baños, 1989, págs. 87-91). Pieza esencial de la institución ateneísta fue la biblioteca, objeto de todas las atenciones. Ya en 1838 se le concedió un ejemplar de todos los volúmenes salidos de la Imprenta Nacional, así como de los duplicados tras la reunión de las bibliotecas de los conventos suprimidos con la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de las Cortes.

Sobre el modelo del Ateneo de Madrid iban a nacer otros centros similares, de indudable proyección local, como el Ateneo de Vitoria en 1866 (Reboredo Olivenza, 1988), el de Sevilla en 1887 (Pablo-Romero de la Cámara, 1982), o el de Santander (Simón Cabarga, 1963). Señalemos también el Ateneo Barcelonés (Casassas Ymbert, 1986) y el Centro de Lectura de Reus (Anguera, 1977).

### **1.2.2. Círculos recreativos y culturales**

Ateneos y liceos, pero también un poco más tarde casinos, tertulias, reuniones, sociedades, comités, círculos, veladas... La diversidad de nombres remite de hecho a una misma y doble realidad, el Círculo de Instrucción y Recreo, con sus dos vertientes más o menos acentuadas pero siempre unidas en un mismo espacio, y que desarrollan dos modelos asociativos, el ateneo (junto con el liceo), con el acento en la instrucción y la cultura, y el casino (o círculo), más orientado hacia las actividades de recreo. Se practicaban los juegos autorizados, la lectura (gabinete de lectura de periódicos y biblioteca), se desarrollaban actividades educativas y culturales (enseñanza primaria y profesional, conferencias y debates, representaciones musicales y teatrales), mientras en el café de la sociedad se servían bebidas. Y sobre todo se disponía de espacios para la discusión, la tertulia, junto a los cafés o algunos comercios, como las boticas (Urreiztieta, 1985).



Desde los orígenes de estas nuevas sociedades el Estado intentará vigilar y controlar sus pasos, persiguiendo en ellas actividades políticas ilícitas y juegos prohibidos (Guereña, 1989a, págs. 274-276). En 1841 los gobernadores civiles recibieron así la orden de clausurar «las sociedades o tertulias patrióticas en las cuales se lean periódicos y se debatan cuestiones políticas en público». Tras limitaciones constantes a la vida asociativa durante la monarquía de Isabel II y la primera Restauración, y salvo el paréntesis liberal del Sexenio, la Ley de Asociaciones del 30 de junio de 1887 realizaba por fin los principios constitucionales de 1876, según los cuales «todo español tiene derecho de asociarse para los fines de la vida humana», autorizando «las asociaciones para fines religiosos, políticos, científicos, artísticos, benéficos y de recreo, o cualesquiera otros lícitos, que no tengan por único y exclusivo objeto el lucro y la ganancia, los gremios, las sociedades de socorros mutuos, de previsión, de patronato, y las cooperativas de producción, de crédito y de consumo».

El Registro de Asociaciones entonces instituido de forma obligatoria y como paso previo a la legalización, tuvo algunos precedentes ocasionales que nos permiten adentrarnos en el mundo asociativo. El intento realizado por la Administración de registrar el número de sociedades recreativas, así como ateneos y sociedades científicas y literarias, testimoniaba en efecto su importancia y su desarrollo cuantitativo a partir de la monarquía isabelina (Guereña, 1989a, págs. 277-280). Entre las sociedades de recreo, los *Anuarios Estadísticos* distinguían de 1861 a 1867 entre sociedades dramáticas, sociedades de música, sociedades de baile y casinos, que suponían los dos tercios del conjunto: 575 entre 983 en 1861 (y 455 entre 615 fuera de las capitales provinciales), y 942 de 1.353 en 1867 (766 de 1.035 fuera de las capitales). El incremento progresivo del número de casinos se vio acompañado por una relativa estabilidad de las sociedades dramáticas (salvo entre 1862 y 1864), y una ligera progresión de las sociedades musicales, y por un estancamiento de las de baile.

Indudablemente el nuevo movimiento asociativo penetró ampliamente en las provincias, prueba de su dinamismo, ya que muy raras eran las que no contaban entonces con al menos una sociedad de este tipo (como era el caso, al parecer, de Cuenca y de Almería). La progresión global de sociedades, con fuertes desigualdades interprovinciales, sin embargo, era más sensible en aquella época en las ciudades no capitales de provincia. Señalaban los delegados españoles al Congreso Internacional de Estadística de La Haya en septiembre de 1869, que las sociedades de recreo aumentaban día a día, sobre todo en las pequeñas localidades, apuntando además que la mayor parte de estas asociaciones no sólo ofrecían a sus miembros esparcimientos honestos, sino además los medios de instruirse, ya que poseían bibliotecas, y algunas incluso colecciones literarias y científicas.

Pero si las nuevas formas de sociabilidad urbana progresaban, ganaban nuevas provincias, nuevas localidades, no por ello dejaban de estar muy concentradas en determinadas provincias. Si nos ceñimos únicamente a los casinos, éstos se concentraban en gran medida en unas diez de ellas: Gerona, Navarra, Barcelona, Zaragoza, Cádiz, Guipúzcoa, Sevilla, Jaén, Logroño, Baleares. Y tres polos se destacaban netamente en la España asociativa de finales del reinado de Isabel II: Cataluña, Andalucía y País Vasco. En cuanto a las sociedades musicales,

que incluían el movimiento orfeonístico, en auge tras el impulso de Clavé, y que formaban el segundo grupo en importancia (en torno al 15 % del total de sociedades), parece que el peso del polo barcelonés —en relación con los Coros de Clavé— (casi el 45 % en 1861 y 1863) decreció progresivamente (25 % en 1866, algo más del 15 % en 1867), así como el de sus seguidores lejanos (las provincias de Gerona, Sevilla y Baleares), a favor de una difusión más amplia entre las provincias (si 26 provincias contaban al menos con una sociedad musical en 1861, eran 40 en 1866), esencialmente en las ciudades que no eran capitales, donde el número de sociedades musicales se triplicó entre 1861 y 1866.

A estas sociedades más orientadas hacia actividades recreativas, pero que no ignoraban las culturales, hay que añadir las Sociedades Económicas de Amigos del País ya señaladas, cuyo papel en la vida económica y social es conocido (Fernández Casanova, 1981, para la de Santiago), y por otra parte los ateneos, academias y otras sociedades científicas, directamente dedicadas a la educación y la cultura. Su número se mantiene en límites modestos, un centenar de instituciones en conjunto en 1866-1867, con menos de 20.000 socios (o sea una media de 200 por sociedad). Si el número de Sociedades Económicas pasó de 32 en 1861 a 40 en 1867, lo que suponía un 25 % más (el número de socios aumentó paralelamente en más del 30 %), el de los ateneos y sociedades científicas progresó en casi un 60 % en el mismo período (de 39 a 62, y de 8.352 socios a 13.835). Pero en estos últimos seguía siendo determinante el peso de Barcelona (alrededor de un tercio), dejando muy lejos a las provincias de Madrid, Sevilla y Baleares.

Las encuestas periódicas emprendidas por el Ministerio de la Gobernación bajo la Restauración revelan, a pesar de sus notorias carencias, tendencias similares a las características del fenómeno ateneístico (Guereña, 1989a, págs. 282-287). En 1882, el polo esencial del fenómeno asociativo seguía siendo el círculo de recreo (1.568 recreativas censadas, casi dos tercios del total de 2.441 sociedades), pero a su lado apuntaba la sociedad de socorros mutuos (458, casi el 20 %), y la sociedad instructiva (135, representando el 5,5 % del conjunto). Notemos también la existencia entonces de 81 sociedades científicas, de 50 sociedades dramáticas, y de 32 sociedades artísticas. Geográficamente, era la provincia de Barcelona la que contaba con mayor número de sociedades de recreo (285, algo más del 18 % del total), de cooperativas (que englobaban las sociedades de socorros mutuos y ascendían a 115, un cuarto del total), de sociedades industriales y de sociedades religiosas. La de Madrid concentraba por su parte 46 sociedades científicas (el 57 %), 46 sociedades dramáticas (la casi totalidad), 25 asociaciones de beneficencia y 17 sociedades artísticas. Y Canarias poseía el mayor número de sociedades de instrucción (22, algo más del 16 %). Finalmente, las provincias de Cuenca y Segovia sólo tenían en total cuatro casinos o círculos de recreo.

A pesar de todas las lagunas e imperfecciones de la tipología administrativa, la encuesta de 1887, realizada por la joven Dirección General de Seguridad poco antes de la ley reseñada, permite constatar el crecimiento del movimiento asociativo (más de una cuarta parte en sólo cinco años), y el afianzamiento de las tendencias generales ya observadas: importancia de las sociedades de recreo (un total de 1.658, más de la mitad de las 3.108 sociedades censadas), desarrollo del mutualismo (más de una quinta parte) y de las sociedades instructivas (142, algo

más del 4,5 %), a las que cabría añadir 52 sociedades literarias y científicas, 49 sociedades «protectoras de la música» y 11 artísticas.

### 1.2.3. **El asociacionismo obrero**

El modelo ateneísta tendría también repercusiones en otros medios sociales. Ateneos obreros o casinos de artesanos se desarrollaron desde la monarquía de Isabel II, aunque los calificativos «sociales» de estos centros («obrero», «popular», «de artesanos») recubren realidades a veces muy dispares (Guereña, 1980; Solà, 1989). En torno a 1860, y tras la constitución del Fomento de las Artes (Villacorta Baños, 1986), hicieron su aparición en efecto ateneos obreros o sociedades culturales que se proponían esencialmente la instrucción de los medios populares, en una coyuntura en la que el repliegue hacia lo cultural se hacía necesario, en razón de las políticas represivas del final de la monarquía de Isabel II. Podemos citar así el Ateneo Catalán de la Clase Obrera en 1861 (Alberdi, 1980, págs. 536-545), el Ateneo Igualadino de la Clase Obrera en 1863, el Ateneo Manresano de la Clase Obrera, la Asociación para la enseñanza gratuita de las clases proletarias (Barcelona) y la Sociedad Filantrópica Artística de Valladolid en 1864, el Círculo de Artesanos de Cáceres en 1865...

¿Era el círculo obrero tan sólo una «especie de réplica obrera» al círculo burgués (casino o ateneo)? El contraste del emplazamiento, de la decoración, del precio también, subrayaba la jerarquía social. Tiempo disponible y tiempo de ocio se hallan en íntima relación con las condiciones de la vida social, y la frecuentación de los círculos de recreo dependía directamente de las posibilidades de acceso al tiempo libre. Así, en la provincia de Oviedo, los trabajadores apenas frecuentaban los ateneos y círculos de recreo, fundados generalmente por personas pertenecientes a otras clases, según el informe de la Comisión Provincial de Reformas Sociales en 1885, que anotaba al propio tiempo, en diversos puntos de la provincia, casinos y ateneos obreros (Guereña, 1989b, pág. 203). Pero existen en este ámbito formas específicas de sociabilidad. La sociedad de socorros mutuos, aunque no exclusivamente popular, es indudablemente una de ellas. Se trata efectivamente de las primeras sociedades obreras sobre una base profesional, pero por encima de las funciones asistenciales, que eran su razón de ser, servían también para perfilar la identidad colectiva popular, contribuyendo a plasmar los sentimientos de comunidad (geográfica, profesional) y a fomentar los valores de resistencia y organización. Esta sociabilidad voluntaria, basada en el principio de la puerta abierta, de naturaleza defensiva, ponía de relieve nuevos comportamientos colectivos, fundados en la democracia interna, el rechazo de las divisiones (afirmación de neutralidad política y religiosa) y la voluntad de autonomía.

Si los ateneos y casinos obreros reproducen formas de sociabilidad burguesa anterior, el recreo parece pasar a un segundo plano. Lo esencial sería la instrucción, respuesta a una necesidad y a una demanda, lo que les confiere especificidad al mismo tiempo que los vincula a las instituciones de educación popular que funcionan a su lado. Sabemos también de la insistencia de las organizaciones populares en dotarse de un espacio propio, que compite con otros lugares públi-



cos o semipúblicos, un lugar específico, un espacio de identidad, un patrimonio cultural.

El Fomento de las Artes de Madrid, desde la Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores, fundada en 1847 (Guereña, 1990a), nos es relativamente bien conocido. Anselmo Lorenzo lo describe en la monarquía isabelina como punto de reunión de los elementos liberales ilustrados de Madrid. Durante la Restauración constituye uno de los centros de educación popular más importantes de la capital (García Fraile, 1989), gracias a la fuerte personalidad de Rafael María de Labra (Vicente Hernández, 1992). Destaquemos el papel de la revista de la asociación (Guereña, 1986a), y la importante biblioteca conseguida (Viñao Frago, 1989).

El Ateneo Casino Obrero de Gijón (Guereña, 1989b, págs. 211-214) constituye otra institución ejemplar por su fuerte proyección en la vida cultural local. «Tiene por objeto principal —afirma su Reglamento de 1881— el establecimiento de una cátedra de instrucción primaria y de todas aquellas asignaturas de inmediata utilidad para la clase obrera; celebrar conferencias sobre todos los ramos del saber humano, discutir los temas que acuerden las secciones; imprimir y repartir entre sus socios, siempre que sea posible, los trabajos de las secciones, y como objeto secundario, facilitar a sus socios todas aquellas distracciones honestas y civilizadoras que contribuyen al desarrollo general de su inteligencia y pueden conducirles a su mayor perfeccionamiento moral.»

Ateneo o casino, burgués o popular, todas estas formas de sociabilidad encierran componentes culturales comunes: la biblioteca (Moralejo Álvarez & Pedraza Prades, 1982), el espacio para la tertulia, a menudo clases y conferencias, representaciones teatrales o musicales. En la historia cultural merecen especial atención estos lugares de consumo de productos culturales, estos espacios de mediaciones culturales que nos pueden ayudar a enfocar los fenómenos de apropiación y de autonomía o dependencia de formas y modelos culturales.

## 1.3

### Lectura y bibliotecas

#### 1.3.1. Las bibliotecas particulares

Al margen de las bibliotecas de conventos o de las Sociedades de Amigos del País, lo normal sigue siendo que el libro sea un bien propio como instrumento de trabajo para, por ejemplo, un licenciado, propietario a principios de siglo de 808 volúmenes (Moreno Martínez, 1989). Para Diego de Parada y Bustos, ilustrado propietario de una fábrica de papel, las obras completas de Voltaire, Rousseau y Buffon, además de las de Maquiavelo, Campomanes y del *Informe sobre la ley agraria*, sólo representan el 0,38 % de su fortuna en 1831.

A fines del siglo la dimensión «recreativa» del libro se puede observar en la biblioteca del abogado madrileño José Pella, quien al lado de las imprescindibles



obras jurídicas tiene 201 títulos de literatura (con 39 en francés, 14 traducciones del francés y 36 novelas españolas de Fernán Caballero y Antonio de Trueba, pero también de Emilia Pardo Bazán), o en la del catalán Ramón Ferrer, socio de la Gran Peña Continental y propietario de unos 1.250 volúmenes, de literatura contemporánea los más.

Mientras muchas bibliotecas de la nobleza empiezan a enajenarse (la del marqués de la Romana, por ejemplo, de 19.630 volúmenes, será adquirida por la Biblioteca Nacional en 1865), algunos advenedizos con voluntad de afirmar su *status* social compran su «librería», que en el caso de José de Salamanca se constituye de colecciones de libros de caballerías, de cancioneros y romances, de *Celestinas*, de *Quijotes*, etc. A fines del siglo, la neofeminista Emilia Pardo Bazán encargará al librero anticuario Pedro Vindel una biblioteca sobre la mujer.

Abundan sin embargo los verdaderos bibliófilos, enigmáticos como Bartolomé J. Gallardo (1776-1852 —Rodríguez Moñino, 1965), libreros como Vicente Salvá (Reig Salvá, 1972), científicos como Pascual de Gayangos (1809-1897), Luis de Usoz o Agustín Durán, cuyas adquisiciones pasarán a enriquecer la Biblioteca Nacional, maniáticos como Mariano de Vergara, coleccionista de toda clase de obras sobre las rosas y violetas, sistemáticos como José Lázaro o apasionados como los sevillanos Luis Montoto, Mariano de Figueroa («Dr. Thebussem») o el marqués de Jerez de los Caballeros, quien en 1902 venderá sus colecciones al *yankee* Archer Huntington, «pérdida mayor que la de las colonias» en opinión de Menéndez Pelayo, quien, por su parte, dejará una biblioteca aún útil para los investigadores. Muchas de estas personalidades quedaron asociadas a empresas de edición para bibliófilos, muy presentes en Cataluña, donde la constitución de bibliotecas cobra a menudo aspectos de recuperación nacional (Vélez y Vicente, 1989).

Pero las bibliotecas de 2.000 o 2.500 volúmenes propiedad de nobles extremeños a fines del siglo, la de José MacCrohon (Fuentes, 1994), la de Joaquín María López (597 títulos, correspondientes a 1.567 tomos valorados en 12.378 reales), la de Manuel J. Quintana, puesta a la venta en 1857, la de Emilio Castelar (4.373 títulos en 1914), la de Serafín Estébanez Calderón (9.671 volúmenes), la de Antonio Cánovas del Castillo (30.000 volúmenes en 1903 con sólo un 10% de literatura) o la de Pedro Sánchez de Toca (50.000 volúmenes adquiridos a lo largo de veintiséis años con unos gastos superiores a 75.000 duros) no han de hacer olvidar que en la época isabelina el número medio de libros en bibliotecas particulares de la clase media madrileña suele ser de unos 50 (Martínez Martín, 1991), y que la presencia de libros en inventarios *post mortem* es más bien infrecuente (Moreno Martínez, 1989). Se observa, eso sí, una notable disminución de la presencia de libros de religión (de 69% en 1760-1765 a 20% en 1860-1865, en una muestra de 63 bibliotecas lorquinas) en beneficio de las Bellas Letras, siendo notable también la presencia de autores franceses como Eugenio Sue, Alejandro Dumas, etc.: una de cada tres novelas es francesa en la muestra estudiada (Moreno Martínez, 1989). Es sintomático, por otra parte, que las obras más frecuentes en las bibliotecas particulares madrileñas entre 1833 y 1868 sean, además de *El Quijote*, *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon y *Las aventuras de Gil Blas de Santillana* de Lesage, *best-sellers* en la Francia de los años 1811-1845 (Lyons, 1985).

### 1.3.2. Gabinetes de lectura y bibliotecas circulantes

El aumento de la lectura se trasluce y queda favorecido por la socialización del libro con la instalación, sobre todo a partir de los años 1830, de los llamados «gabinetes de lectura» o «bibliotecas circulantes», según el origen francés o inglés del término, instaurándose así un sistema de préstamo.

Estos establecimientos públicos de carácter mercantil, en los que se alquila el derecho de lectura y préstamo de periódicos y libros (Romero Tobar, 1976) es la formalización de los puestos de lectura de periódicos al aire libre que siguen existiendo en Madrid en 1863, o del alquiler de periódicos en los cafés (Botrel, 1973-1974b).

Como aún observaba en 1913 la Asociación de la Librería Española, «no todo el público que lee libros puede comprar todas las publicaciones que cree necesarias para su instrucción o para su recreo».

Ya a principios de siglo en Mallorca, Valencia y Barcelona, libreros como Carbonell, Mallén, Salvá, Gorch y Oliveres, o editores de periódicos como Brusi, empezaron a alquilar libros, y en 1813 abre oficialmente en Valencia la «librería circulatoria» (*sic*) o gabinete literario de Mariano de Cabrerizo (Almela y Vives, 1949); en 1820 existe una en Madrid, en la calle de la Montera, 38, con «los mejores periódicos franceses y extranjeros».

Estas modestas tiendas o lujosos establecimientos solían estar asociados con librerías, con periódicos (caso de *El Vapor* en 1833, imitado en 1835 por *El Guardia Nacional* con sus 1.000 volúmenes y, más tarde, por *El Liberal Barcelonés*, con 8.000 en 1841) pero también con billares y casas de baño como en el caso del de Casimiro Monier, abierto antes de 1833 (Romero Tobar, 1966).

En el gabinete de lectura sito encima del café de Lorencini en la Puerta del Sol, incluso llegó a venderse «a precios muy arreglados» atún marinado de Marsella, según se lee en un anuncio del *Diario de Madrid* de 31 de marzo de 1835; y en 1841 se proyecta incluso remediar la pobreza de los maestros con la administración de una «librería circulante» (García Ejarque, 1989).

Dichos establecimientos, generalmente instalados en el piso principal, solían estar abiertos desde las ocho de la mañana hasta las diez o las once de la noche. Los periódicos o libros podían leerse en el mismo gabinete mediante el pago de dos cuartos por leer un periódico y cuatro cuartos por leerlos todos; un real por tres obras leídas y día, en Málaga hacia 1860. También existía la posibilidad de llevarse los libros o de hacerse servir los libros a domicilio mediante una suscripción: 20, 16, 14 y luego 10 reales al mes para un máximo de cuatro tomos o de dos obras en un tomo; pero en 1833 en el gabinete literario económico de Manuel Saurí, en Barcelona, se cobran 12 reales por volumen.

En todo caso se exige una fianza o depósito de 30 reales por una obra llevada a domicilio. Facilita la elección un catálogo entregado al suscriptor: el de Denné, calle de los Jardines, ofrece 566 títulos franceses y 278 españoles con obras de Madame Cottin, Madame de Genlis, D'Arlincourt, Anne Radcliffe, Fenimore Cooper, Florian, Walter Scott, Lesage, etc.; el de la biblioteca de

F. Moya en Málaga consta de unos 1.400 títulos, de los cuales unos 400 son obras en francés. Los autores más representados son Dumas, Sue, Cooper, pero también se encuentran obras de Campoamor (*Doloras*), de Pereda (*Esceñas montañosas*) y... *Fabiola*.

Por el coste de dicho sistema de préstamo es fácil deducir que la clientela no pudo ser sino acomodada: incluso podía enviar a pedir o a cambiar obras a través de un criado...

Entre 1833 y 1842 se abrió un promedio de un gabinete de lectura por año en el centro de Madrid (Zavala, 1971). En 1844, existe uno en Vinaroz «donde se reúne la juventud» (Romero Tobar, 1976) y, en 1856, la Sociedad Católica de Amigos de Buenos Libros proyecta abrir «uno o más gabinetes de lectura», «apenas los fondos con que la sociedad cuente lo permitan» (Romero Tobar, 1966).

Parece ser que el desarrollo de la producción editorial y el abaratamiento del libro tienden a hacer desaparecer el sistema; pero en 1897 aún propone Álvarez Laviña lectura a domicilio en su gabinete de lectura (Carmen, 12) y Arturo Barrea en *La forja* recuerda que algunos libreros de viejo aún ejercían el alquiler de libros a principios del siglo xx.

Un caso atípico es el gabinete de lectura pública establecido en Zaragoza en el suprimido convento de San Francisco, donde, en 1840, «amantes de la Constitución celosos del bien público, con el patriótico pensamiento de instruir a los hombres libres y desterrar la ignorancia», también abren sus puertas a los que no saben leer mediante lectura de periódicos (de «todo lo que se crea útil para los objetos propuestos»), los lunes y viernes de cada semana después de anochecido, mediante una suscripción de cuatro reales al mes. Es como una prefiguración de las iniciativas asociativas que empiezan a materializarse en los círculos y casinos, al mismo tiempo que se va instalando una red de bibliotecas (públicas) provinciales.

### 1.3.3. Bibliotecas de sociedades

Entre los principales objetivos «sociales» de las numerosas sociedades recreativas que a partir de 1835 empiezan a crearse en Madrid (Casino de Madrid, 1836), en Barcelona (Círculo del Liceo, 1837) y luego en ciudades de provincias y hasta en pueblos (en 1881 son 45 las que hay en la provincia de Logroño, por ejemplo) se inscribe, según una fórmula casi ritual, el de «proporcionar a los socios la lectura de periódicos así como las distracciones admitidas en toda buena sociedad». Así, por ejemplo, en 1845 el Círculo de Recreo de Valladolid ofrece seis periódicos y seis revistas a sus 106 socios. Para dicho efecto, en el local conveniente se prevé la existencia de un gabinete de lectura a cargo del conserje, prohibiéndose la extracción de periódicos y libros (disposición no acatada por don Frutos Redondo en el Casino de *La Regenta*, como se sabe) y la lectura en voz alta. Sin embargo, en 1882 la Asociación de Labradores de Logroño prevé que «cuando vinieren los periódicos, si algún socio quisiere leer en voz alta será preferido y durante una hora se guardará silencio por los que se hallaren dentro del local». En 1881, en la provincia de León, hasta Boñar con sus 2.538 habitan-



tes tiene un casino recreo con biblioteca, lo mismo que Villamán (1.637 habitantes)...

Las cantidades disponibles no suelen permitir adquirir muchas obras, pero, por ejemplo, el Casino Leonés se enriquece en 1854 con una donación de su presidente, Lamberto Janet, de obras de derecho, historia y enciclopédicas, pero también *Quentin Durward*, *El collar de la reina*, *Los misterios de París*, *Matilde o Men Rodríguez de Sanabria*. En 1874, la Biblioteca del Ateneo Barcelonés tiene unas 2.000 obras (unas 700 son de literatura y filología) y el Casino de Artesanos de Cáceres, 687 en 1881.

Recogiendo iniciativas de las Sociedades Económicas de Amigos del País en pro de la educación popular, el movimiento asociativo, inspirado por los socialistas utópicos y luego por los republicanos y más tardíamente por católicos y socialistas, se esfuerza por satisfacer las necesidades culturales y educativas de las clases obreras y populares: tomando por referencia la Velada de Artistas, Jornaleros y Labradores (1847-1858), continuada en los años 1860 por el madrileño Fomento de las Artes, cuya biblioteca consta de 1.818 títulos en 1885, aparecen numerosas sociedades, casinos, centros, círculos, ateneos para artesanos y obreros con escuelas dominicales y bibliotecas. Así el Ateneo Obrero de Barcelona tiene, en 1893, obras de Dumas, Sue, Paul de Kock, novelas por entregas, pero también el Corán, *La hormiga de oro*, obras de Apeles Mestres y el *Libro de la familia* de Teodoro Guerrero; y la parroquia mayor de Santa Ana ofrece, en 1898, 1.350 obras entre las cuales 540 son de literatura «selecta», estrictamente controlada. En Barcelona, la Biblioteca Arús, inaugurada el 24 de marzo de 1895 y especialmente destinada al pueblo, tiene 26.000 volúmenes, y nota el bibliotecario que entre 1895 y 1904, de los 176.297 lectores (60 diarios) que acudieron, más de la mitad pidió sólo obras de imaginación o de «amena literatura» (Botrel, 1993b).

El préstamo de libros para lectura a domicilio sigue siendo excepcional, y en 1891 el Ateneo Barcelonés lo reserva por períodos de quince días a una sola de las obras de literatura amena (a no ser que tengan láminas); pero en 1876 la biblioteca de Instrucción y Caridad, con 6.000 volúmenes, permite suscribirse a la lectura a domicilio por cuatro reales al mes, y el número de libros prestados o servidos asciende a un promedio de 900 al mes, con una clara predominancia de los de «amena lectura» sobre los «instructivos» (dos de cada tres). En julio del mismo año la junta directiva toma la decisión de «abrir la biblioteca los domingos por la noche, y que la entrada sea gratuita para que la clase trabajadora pueda acudir a este centro de instrucción» (Zorrilla Castresana, 1989).

Esta preocupación por la ampliación social del público se nota también en la obra de las bibliotecas populares y parroquiales, inaugurada en 1864 por el obispo Antonio María Claret, y en la biblioteca popular Torrents-Monner, instalada en tres espaciosos gabinetes destinados a lectura, que en 1906 abre los domingos y fiestas por ser los únicos días «en que los obreros pueden concurrir a tales centros de instrucción».

En 1916, se calcula que existían en España 335 sociedades obreras de instrucción y recreo, pero por lo visto la única que permitía el préstamo de libros era la del Ateneo-Casino Obrero de Gijón.



### 1.3.4. Bibliotecas públicas e institucionales

Hasta los años 1840, la red de bibliotecas institucionales quedó limitada a las de las distintas academias, a las universitarias y a la Biblioteca Real, denominada Nacional desde 1836. Ésta habrá de esperar hasta 1894 para poder instalarse más cómodamente en el edificio de Recoletos, empezado a construir en 1866. Sus sucesivos bibliotecarios (distinguidos literatos y eruditos como Agustín Durán, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Tamayo y Baus, Cayetano Rossell y el «tirano conservador» Marcelino Menéndez Pelayo) no consiguen hacer cumplir la obligación del depósito legal, fuente esencial de abastecimiento para la biblioteca (Guastavino Gallent, 1962).

En 1857 abre de diez a tres, no tiene fichero y los lectores (más de 18.000 en 1863) muestran preferencia por las obras de ciencias y artes y luego de historia, bellas artes, periódicos y revistas, jurisprudencia y, por fin, teología, con un promedio de 45.000 obras servidas al año entre 1879 y 1892. A pesar de la prohibición por Tamayo y Baus de la consulta de libros literarios, revistas y periódicos, a causa de los folletines (según recuerdo de Pío Baroja), lo cierto es que para un 50 % de sus 69.500 lectores la Biblioteca Nacional sigue siendo en 1900 un gabinete de lectura con unos 750.000 volúmenes, donde el manejo de las cédulas sueltas del índice de autores y anónimos se reserva para tres personas... (Escolar, 1989).

Por Real Orden de 22 de septiembre de 1833 se crean como organismo de Estado las bibliotecas universitarias de Salamanca, Madrid, Valencia (42.729 volúmenes y 7.946 lectores en 1881) y Santiago. Con los libros incautados y los fondos existentes en las bibliotecas provinciales se crearán luego las de Sevilla (60.880 volúmenes en 1881), Zaragoza, Valladolid (136.332 volúmenes en 1881) y Barcelona (Millares Carlo, 1971). En dicha fecha, más de la mitad de las 11.900 obras de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid son de teología, y sólo 1.613 obras del siglo XIX, y de las 40.947 obras servidas a los 33.974 lectores de la biblioteca universitaria, casi la mitad versa sobre medicina...

Las incautaciones de libros con motivo de la desamortización de Mendiábal (1835) y Madoz (1855) fueron hechos decisivos para la constitución, entre 1840 y 1855, de una red de bibliotecas públicas provinciales previstas desde 1813, con preocupaciones «localistas» fundamentalmente: así por ejemplo, 15.000 volúmenes de la biblioteca pública de Cáceres provienen en 1851 de conventos y monasterios suprimidos; la de Orihuela es de hecho la de los religiosos dominicos, incautada por el Estado en 1863. Las bibliotecas de las Universidades menores, de los jesuitas y las donaciones particulares alimentan estos «depósitos», en deficiente estado al menos hasta la creación en 1858 del cuerpo facultativo de archiveros-bibliotecarios, y notables por sus fondos de gran valor bibliográfico pero de limitada utilidad por el predominio de «libros de monjes» en latín (Bartolomé Martínez, 1989). En 1859 el número de volúmenes conservados en las 50 bibliotecas públicas alcanza el millón.

La adquisición de fondos nuevos depende, pues, de la cantidad que se asigna a cada biblioteca: la Diputación Provincial de Madrid, por ejemplo, sólo dedicaba en 1863-1864 el 0,03 % de su presupuesto (4.000 reales) al conjunto de las

bibliotecas; la estrechez presupuestaria es causa de que los fondos no crezcan mucho y queden formados fundamentalmente a base de libros «antiguos»: en 1881 los fondos de las 30 bibliotecas públicas existentes varían entre 4.596 (Jaén) y 72.500 (Salamanca), con un total de 1.587.171 impresos, casi la mitad de ellos conservados en Madrid. La principal fuente de enriquecimiento, además de las limitadas compras directas de libros de texto, o de obras provinciales o regionales, son los depósitos del Estado y las donaciones particulares (como, por ejemplo, los 600 volúmenes donados a la Biblioteca de León por F. de Castro; Bartolomé Martínez, 1989).

Las estadísticas dan cuenta del escaso impacto sobre la lectura pública: la de Mahón, por ejemplo, no abre al público hasta después de 1867; en 1882 la mitad de los 300.000 lectores de España son asiduos de las bibliotecas de Madrid, Barcelona y Santiago; la de Alicante acoge, en 1877, 1.231 lectores; la de Logroño, entre 25 y 32 lectores al día entre 1878 y 1882, y la de Gerona, 20-22 en 1881; 60 la de Salamanca, 11 de los cuales utilizaron libros propios... Los 1.500 lectores registrados en Córdoba en 1881 sólo representan un 9 % de la población alfabetizada de la ciudad...

Muchas de estas bibliotecas (Toledo, Gerona, Orense, Teruel) están instaladas en institutos de segunda enseñanza y sirven más bien a los catedráticos y a los alumnos, como la de Teruel; otras bibliotecas se declaran adscritas a dichos institutos: son 18 en 1881, con más de 53.000 volúmenes.

Las escuelas normales de maestros tenían en 1885 un promedio de 574 volúmenes; la de Salamanca, en 1851, 25 títulos en 105 volúmenes... (Moreno Martínez, 1989).

De las condiciones de instalación nos dan idea las precisas descripciones de la encuesta de 1881-1882: dejando aparte la de Burgos, por atípica de puro lujosa (tiene dos salas de lectura, mesas con cajones y atriles, tinteros y plumas, estantería de roble barnizado, cierres de llave y tela metálica pero también cristal, cinco elegantes aparatos de gas...), entremos en la de León, establecida en el ex beaterio de las Catalinas en 1844: el salón de la biblioteca mide 17 metros de largo por 7 de ancho, y su cielo raso se eleva a 5 metros; además de escasear en dicho local la luz, y sobre todo el conveniente sol, siendo extremadamente fría, carece de una sala destinada a la lectura; a uno y otro lado del único salón están colocadas dos estanterías que no se prestan a acoger libros de todos los tamaños, y no hay ya huecos para recientes adquisiciones ni sitio tampoco para nuevos estantes.

A estas iniciativas provinciales hay que añadir algunas municipales: además de la de Madrid (creada en 1876 con una donación de 2.561 volúmenes por Mesonero Romanos), Sangüesa, Palma del Río, Irún, Fuenterrabía, Denia, La Calahorra (Granada) tienen ya una en 1882; si en 1892 la de Ciudad Rodrigo sólo tiene 320 títulos (restos de una biblioteca privada), en 1894 la de Jerez de la Frontera tiene 8.624 volúmenes correspondientes a 3.943 títulos con 662 de «buenas letras» y 1.056 de ciencias; sólo 67 títulos de literatura son posteriores a 1870. En 1877, en un bando, el alcalde de Bilbao encarece a sus conciudadanos la donación de fondos bibliográficos y documentales a fin de crear una «biblioteca particular» relacionada con la villa (Zorrilla Castresana, 1989).

Son más bien «bibliotecas buenas y precisas para las personas de clase media y elevada, para los estudiantes y eruditos», según dice en 1864 Domingo Fernán-

dez Arrea (Viñao Frago, 1989, pág. 303) y, en 1902 el bibliotecario de Cáceres aún se queja de la falta de ficheros, de fichas descabaladas, de préstamos de obras sin recibo, de libros sin signatura, etc. A fines del siglo XIX la lectura pública está todavía en ciernes en España, con sus 550.000 volúmenes conservados en solamente 73 bibliotecas (un volumen por cada 34 habitantes; Botrel, 1988b), cuando en la vecina Francia desde 1862 iban desarrollándose las bibliotecas de la Sociedad Franklin y existían en 1869 unas 15.000 bibliotecas escolares con 1.200.000 volúmenes (Picatoste, 1870).

La única experiencia similar en España es la creación de bibliotecas populares proyectadas en las escuelas en 1847 (García Ejarque, 1989), pero de laboriosa gestación, ya que no se concreta hasta 1869 (decreto de 18 de septiembre) como «instrumento de incorporación de las clases trabajadoras al programa de regeneración social del progresismo liberal y reformista» presente, también, en el proyecto —no concretado— del ex editor Ángel Fernández de los Ríos de dotar a cada barrio obrero que se construya en el «futuro Madrid» de una biblioteca popular (Viñao Frago, 1989). De 1869 a 1885 se concedieron así más de 1.000 bibliotecas vinculadas a las escuelas de enseñanza primaria de pueblos pequeños de zonas rurales: los libros podían leerse en la escuela por todo el vecindario o a domicilio (diez días de préstamo como máximo) y también podían organizarse lecturas populares o públicas a cargo del maestro u otra persona «ilustrada».

De hecho se observa mucho paternalismo y dirigismo poco idóneo en la determinación de las lecturas, y las buenas intenciones del principio (526 bibliotecas concedidas entre 1869 y 1873, con una reactivación en 1882-1883) van perdiéndose sin el necesario apoyo financiero público.

A fines de siglo, el relativo abaratamiento del precio del libro, aunado con la elevación del número de alfabetizados, ha permitido la aparición de nuevos lectores, como Camila en *Lo prohibido*, quien, después de haber vendido los cinco reales de libros propiedad de su marido, pide libros prestados a José María o a aquellos que acuden a los baratillos de los libreros de lance (Botrel, 1988a); pero el fenómeno —limitado— no ha sido favorecido por una política voluntaria y constante de lectura pública por parte de un Estado cuya acción deficiente queda en parte subsanada por iniciativas privadas y sobre todo «sociales», fundamentalmente a través de las distintas sociedades de recreo e instrucción que en 1882 ya eran más de 1.500, 45 en Madrid y 285 en Barcelona.

## 1.4

### Poder político y producción editorial

#### 1.4.1. Libertad de imprenta y censura

La libertad de imprenta —salvo unos breves períodos de excepción— no quedó reconocida en España hasta 1883: el inicial criterio preventivo con censura previa, característico del período absolutista, quedó sustituido durante el



período liberal por un criterio represivo con un sistema de sanciones a base de leyes especiales, antes de remitir la represión de los abusos a la legislación común, con regresiones al sistema preventivo mediante el depósito previo en la época moderada (Cabrera, Elorza, Valero & Vázquez, 1975).

Este régimen de control, con trabas y restricciones, afectó más a la prensa periódica que al libro, pero el peso de la censura moral ejercida por la Iglesia católica y el de la autocensura siguió pesando en la creación, mientras la protección del Estado se manifestaba más teórica que prácticamente.

Después del «cordón sanitario» establecido para luchar contra las ideas revolucionarias francesas (Domergue, 1984) subsiste hasta el final de la Ominosa Década un sistema «arcaico y opresor» (Rumeu de Armas, 1940), fundado en la censura previa, salvo durante dos períodos liberales: 1810-1814 (la censura previa queda limitada a lo religioso) y 1820-1823. Así, pues, el Decreto de 11 de abril de 1805 confirma la institución del Juzgado de Imprentas con subdelegados y censores, los impresores han de tener las prensas en paraje público de modo que puedan ser visitadas y la introducción de libros extranjeros queda sujeta a un estricto examen previo.

A partir de 1833-1834 se pasa a un sistema de libertad relativa de imprenta con el cual «se coaccionó muchas veces de manera más eficaz la libre emisión del pensamiento» (Rumeu de Armas, 1940, pág. 200). Se instaura un sistema que ni reconoce una absoluta libertad ni mantiene todas las trabas anteriores: teóricamente, desde la Constitución de 1834 «los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura con sujeción a las leyes», y dicha libertad se recuerda en las Constituciones de 1845, 1869 y 1876... Pero el Decreto de 4 de enero de 1834 sigue sometiendo a la censura previa gubernativa las obras de carácter religioso o de moral, política y gobierno, las de geología y viajes, las de historia, de recreo y pasatiempo (poesías, novelas, dramas) y los periódicos que no sean puramente técnicos o profesionales. Para éstos se exige una fianza de 20.000 reales en Madrid y 10.000 en provincias. Dispone el Estado de un aparato de control y represión con una Inspección General de Imprentas y Librerías del Reino que, entre otras prerrogativas, otorga los permisos de introducción en España de las obras impresas fuera y con un elenco de censores cuyos dictámenes sobre las obras examinadas se publican en la *Gaceta*. La censura de teatros, ejercida honoraria y gratuitamente a partir de 1849 «por sujetos de reconocidas luces, moralidad y experiencia» (Rubio Jiménez, 1984, pág. 200), quedará vigente hasta 1868 (era entonces censor Luis de Eguílaz [1830-1874]), y se restaurará implícitamente en 1879 (Rumeu de Armas, 1940) en una época en la que la funesta figura del fiscal de imprenta, denunciada por Clarín, sigue cerniéndose sobre la expresión periodística (Botrel, 1972).

Durante los dos períodos de gobierno «moderado» (1844-1854 y 1856-1868) el regreso a un sistema preventivo tendrá consecuencias sobre la creación literaria, la edición y el comercio del libro: en 1851 llama el Gobierno la atención de los libreros sobre la venta de libros extranjeros, especialmente «los que tienden un poco al socialismo».

A partir de 1852 se instaura una censura previa para novelas impresas separadamente, y especialmente las que se publican en folletines, que «causaban grandísimos males llevando la corrupción al seno de las familias» (Romero To-



bar, 1976). Suprimida en 1854, se volverá a establecer en 1856 a través de un fiscal especial para el examen de las obras que se publican por medio de la prensa periódica, y se derogará en 1864 subsistiendo sólo una persona de «notoria idoneidad», hasta su definitiva supresión en 1869.

Incluso los pobres romances y demás pliegos de cordel quedan sometidos al previo examen hasta después de 1863 (Botrel, 1979) y en 1867 el artículo 52 del Decreto de 7 de marzo estipula que «queda subsistente el previo examen de las obras dramáticas, novelas, hojas sueltas, romances, canciones, trovos, motes u otras publicaciones análogas impresas o manuscritas...».

Con la Revolución de 1868 se abre un período de libertad de imprenta reconocida por el Decreto-ley de 23 de octubre de 1868, que garantiza «una total, absoluta y omnímoda facultad de publicar todo cuanto se quiera sin traba y sin limitación alguna» (Eguizábal, 1873), aun cuando la venta de la obra de Roberto Robert (1827-1873) titulada *Macarroni I* y alusiva a Amadeo I pudo ser prohibida. A partir de 1869, la importación de libros en español no tiene más límites que el pago de los derechos de aduana y la publicación de los títulos importados en la *Gaceta*: se observa en seguida un notable aumento de las importaciones (Botrel, 1989c).

Con la Restauración se vuelve a restringir el círculo de acción de la prensa con la consiguiente represión contra determinados periódicos, pero el libro (más de 200 páginas) no sufre ninguna limitación. Con la Ley de Policía de Imprenta de 26 de junio de 1883, inspirada en la francesa de 1881, se regula por fin el ejercicio de la libertad de expresar libremente las ideas inscrito en la Constitución de 1876, y se procede a regularla según la legislación común. Sin embargo, el Estado se vuelve atrás con la suspensión de garantías constitucionales (12 años en total en todo el territorio o en parte de él entre 1875 y 1923) o con medidas que restringen la libertad de expresión bajo la presión de un creciente militarismo o contra las amenazas del anarquismo y del regionalismo, en lo tocante a los diarios (Botrel, 1988b).

Sobre las consecuencias de la censura no se dispone de estudios sistemáticos de las peticiones de autorización, pero a través de los casos de los periódicos no autorizados —sin tener en cuenta los que no podían reunir los 20.000 reales de la fianza—, de los denunciados, prohibidos, suspendidos, multados, recogidos, con algunos casos de sobreseimiento, condonación de pena o indulto, se sabe que la prensa sufrió de los mecanismos de censura hasta en sus aspectos más literarios: así por ejemplo en 1858 se quejan los novelistas de Barcelona de las funestas consecuencias de la Ley de Imprenta de 13 de julio (Romero Tobar, 1976) y consta que se cercenaron muchos textos con notoria estrechez de criterios y patería, y tal o cual obra aprobada pudo resultar totalmente diferente a la presentada en un principio (Rubio Jiménez, 1984).

Se sabe que en 1853 de las 195 obras dramáticas quedaron desechadas por la censura 15, aun cuando trece años más tarde la proporción sólo es de 8 por 415, y pudicron suspenderse determinadas representaciones de obras autorizadas como en el caso del *Alberoni* de Tomás Rodríguez Rubí (1817-1893) en 1847 (Romero Tobar, 1975b). El propio Emilio Castelar comenta en su novela *Ernesto* el peso de la censura al recordar en 1852 que «después de que la libertad de pensamiento ha sido consignada por todos los filósofos,

reconocida por todos los hombres, aquí tenemos un censor encargado de celar esto que escribo y borrar mis papeles y tachar lo que le parezca y descubrir alusiones que no existen», y añade: «Si pasa esto, ya os diré cosas mejores».

Años más tarde, en régimen ya de procedimiento común, autores escandalosos para la época como Eduardo López Bago (1853-1931) intentarán utilizar como argumento comercial publicitario las condenas sufridas, publicando la sentencia de 1884 a propósito de *La prostituta* y *La pálida*, por ejemplo. Aun cuando queda oficial y definitivamente abolido el Santo Oficio en 1833, a fines del siglo el *Índice romano* sigue prohibiendo terminantemente *Cornelia Bororquia* y *María, la hija de un jornalero*, por ejemplo. La autoridad eclesiástica española, por otra parte, no se contenta con censurar novelas y demás publicaciones que versen sobre Sagrada Escritura y sobre dogma (Reglamento de 1841), sino que, directa o indirectamente, sigue pretendiendo ejercer un control moral sobre la sociedad. Así por ejemplo, con la revista mensual *La Censura*, publicada entre 1844 y 1853 por el editor y socios de la Biblioteca Religiosa, la Iglesia pretende cuidar de la «desgraciada juventud abandonada por sus padres y maestros a todos los peligros de la seducción», calificando lo esencial de la producción editorial, sobre todo novelesca («pasando por el tamiz del dogma y de la moral la corriente torrencial de los impresos»), y denunciando, llegado el caso, al censor laico lo que debía ser retirado de la venta por escandalosamente impío o inmoral. Otras publicaciones como el *Boletín Bibliográfico Católico* (número 6 y último en diciembre de 1861) o el *Semanario Vasco-Navarro*, para el cual *Wérther* es inmoral, alimentan un abundante discurso culpabilizador para los lectores de novelas y a veces aun para los lectores a secas (Botrel, 1982a). Este aparato, que en 1893 examina 97 libros de texto a petición del editor Calleja, y que se apoya en una red propia de difusión del libro con establecimientos que venden obras «siempre que no sean contrarias al catolicismo o a la sana moral y buenas costumbres», sabe fulminar al pobre novelista o poeta que no acata estrictamente la norma, implícita más que explícita: valgan como botón de muestra la denuncia por el obispo de Oviedo, en su pastoral del 25 de abril de 1885, de *La Regenta* («libro saturado de erotismo, de escarnio, etc.») y de su autor («salteador de honras ajenas») o la de *Aires da miña terra* de Manuel Curros Enríquez (1851-1908) en 1880 por el obispo de Orense, en un edicto leído por todos los curas de la diócesis por contener afirmaciones heréticas, blasfemas, escandalosas, etc., y la condena del autor a dos años, cuatro meses y un día de cárcel por el Tribunal de Primera Instancia, a petición del gobernador civil (Botrel, 1993a).

Existe, sin embargo, un relativo consenso respecto a los mecanismos de control: los dramaturgos participaron en la elaboración de las leyes represivas (Rubio Jiménez, 1984) y la «decencia» opera como autocensura hasta en Galdós o Clarín (Botrel, 1992); pero también se nota, a través de algunas publicaciones más o menos festivas y «verdes», muchas tentativas para transgredir el código moral burgués con bastante éxito a fines de siglo (Botrel, 1989a). En todo caso, importa tener en cuenta la «semiología del silencio» (Zavala, 1987).

### 1.4.2. **Reglamentación de la propiedad intelectual. Política postal y aduanera**

Lo cierto es que, en cuanto a la libertad de expresión, no hay una franca y decidida protección por parte del poder público, que prefiere reservarla para aspectos más materiales como la propiedad intelectual. Ya en 1834 se reconocía y garantizaba la propiedad de todos los autores por toda su vida y diez años más para sus herederos. La Ley de Propiedad Intelectual de 10 de junio de 1847 amplía el derecho de propiedad a cincuenta o veinticinco años después de la muerte del autor. Con una nueva ley, la de 10 de enero de 1879, que sin llegar a la propiedad perpetua reivindicada garantiza la propiedad a los herederos durante ochenta años después de la muerte del autor, el Estado da a los autores una situación privilegiada con respecto a sus colegas de los demás países vecinos.

Con acuerdos internacionales sobre la propiedad literaria y artística firmados desde 1853 (con Francia) hasta 1895 (con México y los Estados Unidos) y la adhesión en 1886 a la Convención Internacional para la Protección de la Propiedad Literaria y Artística de Berna, el Estado da al ejercicio de la producción intelectual un marco legal favorable. Pero la «constante resistencia pasiva para el normal cumplimiento» del depósito legal instaurado en 1795 (Guastavino Gallent, 1962, pág. 51), el uso poco difundido de la inscripción en el Registro y la escasa eficacia de los convenios internacionales firmados, sobre todo en la América latina, restan importancia a esta favorable medida.

Otras medidas tomadas por el Estado tuvieron a lo largo del siglo repercusiones más favorables y espectaculares, como la mejora de las comunicaciones en pro de la constitución de un verdadero mercado nacional: en 1864, el estado de las vías de comunicación imposibilita aún, según Dionisio Hidalgo, la conducción del correo a localidades importantes y aun a capitales de provincia «por medio de elementos capaces de contener el considerable volumen de los periódicos e impresos que hoy circulan»; pero, gracias a los progresos en las infraestructuras y técnicas, la situación mejora notablemente: la longitud de la red ferroviaria se duplica durante la fase de renovación y expansión iniciada en 1872, y la red de carreteras también se amplía intensivamente entre 1880 y 1910; el número de estaciones de telégrafo pasa de 199 en 1870 a 1.490 en 1900, y el número de sobres circulados por habitante, que sólo era de 2,16 en 1856 pasa a más de 10 en 1910 (Botrel, 1993a).

También incide la política estatal en materia de tarifas preferenciales de correos y derechos de aduanas para los impresos. Desde 1835 los periódicos disfrutaban de una reducción constante de su coste real de difusión, y la introducción del sistema muy ventajoso del timbre de franqueo concertado en 1856, y más tarde de las libranzas de prensa, favorece su difusión y expansión.

En el decenio de 1860 se establecen tarifas postales preferenciales para los libros, que tienden a disminuir aún más después, suprimiéndose el acostumbrado recargo de precio para provincias después de 1890.

La política aduanera respecto a los impresos permite que las importaciones de libros en idioma extranjero queden a partir de 1869 simbólicamente gravadas (en 1849 se pagaban 32,6 pesetas por cada 100 kilos) pero se sigue protegiendo el mercado nacional (con protestas cuando, en 1856, se prohíben los clichés extran-



jeros) aumentando los derechos sobre las importaciones de libros en español: de 32 pesetas por cada 100 kilos en 1849 a 80 pesetas después de 1891, aun cuando en virtud del convenio de 1853 con Francia quedan libres de derechos las importaciones de libros de dicho país «cualquiera que sea el idioma en que estén impresos» (Botrel, 1989c).

Puede decirse, pues, que la legislación, pese a que la maquinaria de imprenta, la tinta y el papel pagan importantes derechos arancelarios, beneficia en general a la actividad editorial. Completa el panorama cierta actividad del Estado como mecenas a través de subvenciones directas o indirectas a autores y obras.

### 1.4.3. Medidas ocasionales de fomento

La protección de las Letras se hace directamente en beneficio de los escritores «leales», atribuyéndoles cargos de censor con el sueldo nada desdeñable de 24.000 reales anuales en 1852, como en el caso del «dulce» Bécquer, o empleos en la Administración: éste es el caso de Antonio Flores, oficial auxiliar del Ministerio de Gobernación en 1853 y luego oficial de la Secretaría de Intendencia de la Real Casa, con el sueldo de 18.000 reales (Rubio Cremades, 1977).

Algunos periódicos, sin ser ministeriales, buscaron la protección del Estado y la obtuvieron, como *El Artista* o *El Monitor de las Familias* en 1834 y 1849 (Romero Tobar, 1975a). Es famosa, por excepcional, la subvención de 400.000 reales votada en 1856 por las Cortes para la compra de ejemplares de la Biblioteca de Autores Españoles, pero pudo bastar a menudo la recomendación de tal o cual obra, como *Recuerdos y bellezas de España* (Romero Tobar, 1975b), hasta tal punto que los abusos a que daba lugar el sistema fueron censurados por sucesivas Reales Órdenes de 1851, 1853 y 1856 hasta que, por Real Decreto de 12 de marzo de 1875, se limita el auxilio a autores o editores a 250 pesetas o al coste de una tirada de 500 ejemplares con 200 ejemplares reservados para las bibliotecas oficiales (54.415 volúmenes entregados en 1882, por ejemplo).

La organización de concursos por las Reales Academias (en 1864 la Real Academia Española propone un premio de 2.000 reales para «una novela no histórica de costumbres contemporáneas españolas») o, a partir de 1856, por la Biblioteca Nacional (que favorece la publicación de numerosas bibliografías) pudo ser otra manera de fomentar, en cierta medida, la actividad intelectual y/o creadora, pero las iniciativas privadas (en cuanto a bibliografía corriente, por ejemplo) o asociativas (con la organización de juegos florales o de otros certámenes) siguieron teniendo una importancia decisiva.

Con una producción intelectual y literaria encauzada cuando no controlada, más que realmente protegida y favorecida, por un Estado poco eficaz en lo administrativo, y un control moral que a menudo va acompañado por el autocontrol, España evoluciona lenta y tardíamente hacia un régimen moderno de libertad de expresión siempre limitada por la coyuntura interior o exterior con una relativa pasividad a pesar de la «ruptura» de 1868 de los principales interesados, ya inquietos por el auge de la presión obrera.



## Producción y difusión del libro

### 1.5.1. Editores, impresores y libreros

La mecanización de la imprenta y de la producción del libro permite a lo largo del siglo XIX un continuo abaratamiento con la consiguiente masificación del consumo y una diversificación y laicización de los productos: los 300-350 títulos anuales publicados en 1820-1840 llegan a ser más de 1.300 a fines del siglo, mientras las muy limitadas tiradas de principios del siglo (poco más de 500 ejemplares para *Ni rey ni Roque* de Patricio de la Escosura [1807-1878] en 1835) pueden alcanzar 4.000 y más en los años 1900, caso de las novelas de Pérez Galdós (Botrel, 1984-1985a).

Acompañan y favorecen esta tendencia, con sus empresas económicas e intelectuales, unos pocos impresores, editores y libreros quienes, apoyándose al principio en la prensa periódica y aunando dialéctica y, paradójicamente, dependencia y conciencia nacional, con visos educativos a veces, logran superar las dificultades originadas por un mercado nacional aún muy restringido y un mercado latinoamericano muy disputado, con un aparato de difusión que tarda bastante en salir del Antiguo Régimen.

En la época 1800-1840, y bajo la presión de la censura, la actividad editorial es aún escasa y el panorama del libro no parece muy alentador al privilegiado observador que es, en 1828, Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862): según él, las mejores empresas de librería son las obras de religión para el clero, los manuales prácticos para diferentes facultades y profesiones; los libros de medicina tienen también una salida muy regular —como los libros de circunstancias— y si son de medicina popular, su despacho es asombroso (caso de la *Medicina curativa* de Le Roy publicado por Monfort en Valencia), y concluye: «en materia de novelas, pasó la moda; sin embargo, las novelas de poco coste, siendo de un autor conocido y de un título que llame la atención, podrán tener salida como la ha tenido *El último Abencerraje* lo mismo que las *Causas célebres*, de dos tomos como más y de poco coste...» (Biblioteca de Catalunya, ms. 1.256).

Se nota una importante actividad editorial francesa en lengua española debida, entre otras causas, a la emigración liberal: entre 1814 y 1833 se publican 883 obras en español, el 40 % de ellas traducciones de obras en francés, y de *El arte de hablar bien el francés* publica el perpiñanés Alzine más de 30.000 ejemplares entre 1815 y 1831 (Vauchelle-Haquet, 1985). En Madrid está instalado, ya en 1825, el librero francés Philippe Denné, y en Valencia el franco-valenciano Pedro Juan Mallén y Berard (1846) cuyo haber alcanza en 1810 los 71.146 pesos. Uno de sus últimos catálogos ilustra bien las tendencias de la edición del período: entre los 5.660 títulos anunciados, el 40 % son obras de religión y el 15 % obras en francés. El propio Mariano de Cabrerizo (1775-1868), creador de una red de corresponsales en Francia e Hispanoamérica, inicia en Valencia, en 1816, una «empresa literaria» que constará de 70 tomos de novelas, cuentos e historias, algunas originales pero las más traducidas del francés (Zavala, 1971). En 1830

publicará *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne* de Ramón López Soler (1806-1836), destacado partidario del Romanticismo histórico nacional. Valencia es entonces uno de los focos editoriales más dinámicos con la imprenta y librería de Ildefonso Mompié, representado en 32 ciudades españolas, quien publica en 1832 tomos en 16.º a 12 reales; pero, a partir de 1832, se nota cierta ruptura en los planteamientos editoriales y hasta 1842 predomina la edición barcelonesa (Montesinos, 1966).

Aun cuando subsiste una «clara dependencia de modelos franceses» (Olives, 1947), con las iniciativas tomadas por Juan Oliva y demás editores barceloneses y sobre todo por el «cultísimo» filólogo, helenista, catedrático, editor «educador» y proteo de la imprenta Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879), toma otro giro la edición. Coincidiendo con el florecimiento de publicaciones periódicas «literarias» como *El Vapor* (1833-1835) y *El Museo de las Familias* (1838-1841), edita unas colecciones de volúmenes de selecta literatura nacional y extranjera destinadas a los «nuevos lectores» y adquiridas a menudo por suscripción, como la «Biblioteca de las damas» (1833-1834), con tres entregas mensuales servidas a domicilio, o la «Biblioteca selecta, portátil y económica» (1831-1833, 43 volúmenes) caracterizadas por su baratura (Zavala, 1971).

Sin embargo, la explicitación de un proyecto de promoción de una novela «nacional» en reacción contra la superabundancia de traducción se debe al editor madrileño Manuel Delgado (†1848), eficazmente asesorado por Ramón López Soler: su colección de novelas históricas se destina «a vulgarizar la mayor parte de nuestras glorias». Con los 31 volúmenes de a ocho reales en Madrid y nueve en provincias (en rústica), publicados entre 1832 y 1834, logra vencer hasta cierto punto las prevenciones del público español, aún escaso pero hostil por principio a las ficciones de sus compatriotas, con obras como *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra o *Sancho Saldaña* de Espronceda (Marrast, 1974). Cuando en 1839 emprende la publicación de la colección «El Entreacto» para la galería dramática abierta en 1835, ya empieza a manifestarse el interés por la novela de costumbres contemporáneas, perceptible también a través del éxito del *Semanario Pintoresco Español...* La función editorial queda entonces estrechamente vinculada a la existencia de un «establecimiento tipográfico» con almacén o despacho, una o varias publicaciones periódicas y la importación de técnicas y textos extranjeros a la vez que se reivindica, cada vez con mayor ahínco, la hispanización de la producción. Es la época de los «editores impresores» (Zavala, 1971).

La introducción de la prensa mecánica al lado de la antigua prensa de madera, la importación de tipos, de tinta (más de 5.000 arrobas por año a partir de 1850), de planchas, papel e impresos (57 toneladas por año entre 1851 y 1857) por unos empresarios que como Francisco de Paula Mellado, Manuel Rivadeneira y Wenceslao Ayguals de Izco no dejan de dar mucha publicidad a sus viajes por Europa, son factores decisivos por las nuevas orientaciones que toma la edición a partir de principios de la quinta década del siglo.

También se introducen, copiándolas o adaptándolas al gusto español, formas tipográficas inglesas o francesas como los semanarios pintorescos e ilustraciones (cuatro años después de la aparición del *Penny Magazine* y siete años después

de la *Illustration* francesa respectivamente), o los franceses, ingleses y españoles «pintados por sí mismos». Del mismo modo la moda de las *Fisiologías* a partir de 1841 y, después, de los *Misterios* en Francia, desencadena una ingente y mimética actividad editorial a base de producciones más o menos originales y, sobre todo, de traducciones: entre 1840 y 1859 se publican más de 700 traducciones de novelas, el 80 % de ellas francesas (Montesinos, 1966); nada más que entre 1843 y 1845 se hacen 11 ediciones de *Los misterios de París* de Eugenio Sue y en 1849 salen 19 traducciones de este mismo autor. El mismo fenómeno se puede observar con Honoré de Balzac, Alejandro Dumas, Frédéric Soulié, Víctor Hugo, Paul Féval, etc. (Botrel, 1987a), en una nación que en gran medida sigue «traducida». Completa el cuadro de la dependencia la competencia de la edición francesa en español (146 títulos en 1857, 118 en 1858) y la presencia en Valencia y París del librero Vicente Salvá (†1849), yerno de Mallén y Berard, de quien adquiere en 1835 la librería (Reig Salvá, 1972), y en Madrid de los franceses «connaturalizados» Casimiro Monier y Carlos Bailly-Baillère, importadores de libros técnicos y científicos (Botrel, 1986).

Lo más espectacular es, sin duda alguna, la proliferación de periódicos, notable ya en los años 1836-1838: las revistas literarias como las 31 estudiadas por Le Gentil (1909) y las vaciadas por el equipo del CSIC (1946-1960) que por su carácter de miscelánea o almacén hacen a menudo las veces de libro de literatura y libro «completo» con numerosas ilustraciones, siendo una «biblioteca continua de los partos del ingenio» como se dice del *Semanario Pintoresco Español*. En 1850 existen ya 150 periódicos nada más que en Madrid y desde los años cuarenta incorporan el famoso folletín, de naturaleza no estrictamente ficcional o novelesca al principio, pero cada vez más propenso a acoger las obras de moda en Francia, sin demasiadas exigencias en punto a deontología del traductor, «miseramente remunerado», según es tradición (Lécuyer, 1993).

Algunos periódicos empiezan a publicar sus propias «bibliotecas» donde suelen recoger sus folletines: éste es el caso de *El Liberal Barcelonés* (7 volúmenes de febrero de 1842 a octubre de 1844), de *El Siglo* (175 tomos correspondientes a 48 obras, no todas novelescas, entre 1848 y 1850) y más tarde de *La Iberia* (34 títulos y 42 tomos entre 1858 y 1863).

Todos los «grandes» editores de la época, notables por sus «desvelos» más que por su ilustración sin duda, son impresores o impresores y propietarios a la vez de una o más publicaciones periódicas: Ignacio Boix, por ejemplo, además de ser editor de *Los españoles pintados por sí mismos*, es, dentro de lo que cabe, un «magnate» de la prensa, con librería en la calle de Carretas en 1844. Lo mismo se puede decir de Francisco de Paula Mellado, editor, propietario de un establecimiento tipográfico con 121 operarios o dependientes y de *La Semana*, *El Iris*, *El Museo de las Familias* (1843-1867), gran accionista de seguros, secretario de Su Majestad en 1849 y editor de una de las bibliotecas más extensas del siglo XIX: la «Biblioteca popular económica», la cual de 1844 a 1863 llegó a contar 223 tomos para 47 obras (Montesinos, 1966). En 1847 unas inversiones de 250.000 pesetas posibilitan la impresión de 218.903 volúmenes saliendo por venta y suscripción 182.723 (Martínez Martín, 1991). En cuanto al «progresista» Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), logra concentrar en el *Semanario Pin-*



toresco... varias publicaciones periódicas, publicando, además de *La Ilustración* (periódico universal) y *El Siglo Píntoresco*, una «Biblioteca universal».

En los años 1840-1845 se produce en Madrid un verdadero «frenesí especulativo» por parte de improvisados editores sin capital, denunciados por Mellado en 1850, o con unos megalomaniacos proyectos de sociedades anónimas para actividades editoriales con capital social desorbitado para la época: La Unión Literaria fundada en 1843 por Mellado se anuncia como una «obra patriótica en busca de las colosales fortunas que la industria librera levanta con rapidez prodigiosa en otros países» (Zavala, 1971, pág. 63), La Ilustración (1846), donde se concentran las empresas de Vicente Boix y Pascual Madoz, editor del *Diccionario geográfico* publicado en 8.000 ejemplares, la Sociedad Literario Tipográfica Española con capital de 8.000.000 de reales de vellón y una Junta de Gobierno presidida por José de Salamanca, El Norte de la Imprenta (1847) o La Publicidad (1847-1851) con un capital de 40.000.000 de reales, en el que participan, además de Rivadeneyra y Aribau, Bravo Murillo y Hartzenbusch...

Las tímidas iniciativas por parte de los sectores católicos de contrarrestar este «crecido río de tinta negra» se manifiestan en el intento solitario de la Editorial Librería Religiosa de Antonio María Claret, fundada en 1848, de «inundar de libros [buenos] España», y con la «Biblioteca del católico» (1850-1855) (Bottrel, 1982a).

De esta necesidad de aunar capital y competencias literarias y de la voluntad de hacerlos fructificar convirtiendo la «reputación en sustancia» con modernos métodos, da cuenta la Sociedad Literaria fundada en 1843 y dirigida por el literato y «librero negociante» Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873) asociado con Víctor Balaguer (1824-1901), José Zorrilla (1817-1893), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), Antonio Flores (1818-1865), Juan Martínez Villergas (1816-1894), etc. para la edición, en un principio, de una *Galería regia*. Además de los imprescindibles periódicos (*El Dómine Lucas*, *La Risa*, *Guindilla*), publicará «El novelista universal», colección de las novelas de los más célebres escritores de Europa, entre otros, Sue (82 volúmenes publicados en 1848) y algunas colecciones más («Galas de amor», «El Museo de las hermosas», etc.), de las que sabe utilizar las entregas sobrantes para hacer «nuevos libros». Son, con su propia producción (*María, la hija de un jornalero*, de la que se hacen siete ediciones y una reimpresión entre 1845 y 1849, *La marquesa de Bellaflor*, etc.), la base de una empresa relativamente próspera (Carrillo, 1977).

Otros editores se dedican además a la edición dramática, como Vicente Lalama (†1882) quien adquiere, además del *Semanario Píntoresco Español* (1844), las colecciones «Repertorio dramático» (1842) y «Museo dramático» (1844) para publicar a partir de 1846 una «Biblioteca dramática» con 183 obras, de las que 109 son traducciones. Algunos llegan ya a especializarse, como Alonso Gullón («El Teatro», 1849) o Manuel Delgado, quien de 1853 a 1856 publica más de 600 títulos en 12 tomos de teatro antiguo, 80 tomos de teatro moderno español y 40 de teatro extranjero, a 20 reales cada uno (Cotarelo y Mori, 1928).

Es la época en que, debido a la crisis que sufre la edición barcelonesa (cuya actividad entre 1843 y 1850 representa un 25 % de la madrileña) se unen a los madrileños Eusebio Aguado, Domingo Vila, Juan Manini, Alejo Vicente, Benito Hortelano, José M.<sup>a</sup> Repullés, Victoriano Hernando, todos libreros, editores



e impresores, los catalanes Manuel Marés, editor de impresos de cordel (Botrel, 1977). José Gaspar y Maristany, quien asociado con José Roig i Oliveres (†1863) emprende la publicación de la *Historia general de España* de Modesto Lafuente (1806-1866), y, a partir de 1851, bajo la dirección de Eduardo Chao, la publicación de una «Biblioteca ilustrada», rival de las demás y exportada a América gracias a las librerías establecidas en Buenos Aires y México. El capital de la sociedad alcanza en 1861 los 8.000.000 de reales, de los que la mitad corresponden a existencias de libros, sin contar las 12.000 planchas para las ilustraciones... El más célebre, sin embargo, es Manuel Rivadeneyra (1805-1872), regente de la imprenta de Bergnes de las Casas durante cuatro años, quien instalado en Madrid al frente de La Publicidad, inicia en 1846 (a partir de un proyecto iniciado por Sancha) la publicación de una «Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días», empresa concebida «con más que recursos y coronada con más aplausos que productos materiales», y de desigual calidad científica. En su vida publicará 64 tomos, con un ritmo impresionante de cinco a seis por año entre 1850 y 1855.

Es un fenómeno destacable, según Montesinos (1966) la importancia de la actividad editorial provinciana, la cual sigue siendo fundamentalmente religiosa (el 41 % de los 171 títulos publicados en Cuenca entre 1801 y 1868 son libros de religión). Pero se siguen imprimiendo romances de ciego y pliegos de cordel, y en Cádiz, en Sevilla y sobre todo en Málaga se publican colecciones de novelas como la «Biblioteca del mediodía», gracias a la actividad de los Benavides, Álvarez, Martínez Aguilar; en Salamanca publica J. G. de Solís su colección «España dramática» (67 títulos entre 1849 y 1859 de los que 13 corresponden a Ramón Valladares y Saavedra) y Valencia, con Boix y José Ferrer de Orga, mantiene la actividad editorial aunque inferior al período anterior. Entre 1834 y 1867, en Granada, se triplica el número de páginas impresas en el período anterior.

En Barcelona, a pesar de la crisis, parte de las 150 imprentas censadas en la primera mitad del siglo siguen activas: la de los Piferrer instalada a fines del siglo xvii, la de J. Mayol o de J. Oliva, quien publica entre 1836 y 1846 una «Nueva colección de novelas escogidas» (81 volúmenes). Joaquim Verdaguer publica a partir de 1839 (hasta 1872) los románticos *Recuerdos y bellezas de España* y Joan Oliveres i Gabarró, propietario de una fábrica de papel continuo, introduce hacia 1841 «la novela de butxaca» (Vélez y Vicente, 1989, pág. 40), mientras Tomás Gorchs (editor en 1859 de un suntuoso *Quijote*), A. Pons y Cía., especializado con los Herederos de la Vda. Pla y Pau Piera en el libro religioso de toda clase y en... la literatura terrorífica, M. Saurí (editor de ocho números de un *Folleín de anuncios de libros* en 1840), José Antonio Brusi i Ferrer (1815-1878), editor en 1859-1861 del *Álbum de las Familias* suplemento del *Diario de Barcelona*, Tasso i Goñalons (1817-1850), N. Ramírez (†1880), están preparando una espectacular recuperación anunciada por la gran sociedad editorial La Maravilla.

El aumento y abaratamiento de la producción (el lema del *Semanario Pintoresco* era «producir barato para vender mucho») es una consecuencia lógica de todo esto: el número de imprentas en Madrid pasa de 20-30 en 1830 a casi 75 en 1845-1848, y el «movimiento tipográfico» aumenta espectacularmente (800 títulos por año a principios de los años sesenta); las colecciones existentes entre 1840

y 1850 varían entre 64 y 67 y las tiradas empiezan a ser cuantiosas gracias al mercado latinoamericano —cada vez más disputado a los editores extranjeros— y a una recuperación de unos niveles de alfabetización próximos a los de la segunda mitad del siglo XVIII: tres millones para 15,5 millones de habitantes (Moreno Martínez, 1989). Sin llegar a imaginar que los obreros o proletarios compran y leen novelas como *María, la hija de un jornalero*, consta que la pequeña clase media de artesanos, comerciantes y empleados accede a la lectura (Martínez Martín, 1991), pero en 1850 hay todavía menos de 20.000 estudiantes en toda España.

El fraccionamiento de la producción y por tanto de la adquisición con el sistema de las entregas, las suscripciones a bibliotecas, pero también la aparición de dos niveles de ediciones —edición de lujo con «papel fino» y ediciones económicas con papel ordinario y tipos menos nuevos pero por la mitad de precio (un real contra dos reales la entrega de 16 páginas en 4.º en el caso de *La marquesa de Bellaflor* o *El niño de la inclusa* de Ayguals de Izco en 1849) facilitan el acceso al libro y en cierta medida su abaratamiento: así, por ejemplo, *Los españoles pintados por sí mismos*, que en 1843 valía 200 reales, puede adquirirse ocho años más tarde sólo por 20. Verdad es que el libro ha cambiado de naturaleza: con páginas a dos columnas de letra apretada y numerosas láminas de tamaño reducido, aunque fieles al modelo original, el libro de 1.001 páginas se reduce a 382. Así se pueden publicar colecciones económicas como la «Biblioteca universal» de Gaspar y Roig, vendidas a un real el tomo en Madrid (real y medio en provincias) y adquirir obras ya clásicas como *El diablo mundo* de Espronceda, con sus 12 láminas, por dos reales.

Una excesiva lucha por un mercado aún limitado pudo además engendrar unas prácticas de *dumping* favorables al lector, si no a las empresas: así por ejemplo, en pocos meses la *Biografía de Espartero* publicada por la Sociedad Literaria pasa a venderse de ocho reales las tres entregas a cuatro cuartos la entrega...

El sistema de difusión del libro, sin embargo, sigue siendo bastante arcaico: a pesar de las novedosas empresas de Dionisio Hidalgo con su *Boletín bibliográfico español y extranjero* (1840-1850), inspirado en la *Bibliographie de la France*<sup>1</sup>, y de la publicación de notables catálogos como el ilustrado de Joan Oliveres en 1848, el de Manuel Saurí con más de 4.000 títulos en 1849 (Vélez y Vicente, 1989, pág. 47) o el de la madrileña librería Cuesta, que en 1850 anuncia 159 títulos, de manuales de artes y oficios la mayoría, se percibe a través de la difusión desde Barcelona de la *Biografía eclesiástica completa* (por entregas) por José María Grau cómo la utilización combinada de ordinarios, galeras, cabotaje y correo no hace olvidar una dificultad de comunicación interna: Juan Manini, para la difusión del *Panorama Español*, recurre incluso a empleados de Correos, taberne-

---

<sup>1</sup> Las empresas bibliográficas del librero Dionisio Hidalgo (1809-1866), muy atento al movimiento intelectual y comercial europeo, prefiguran las futuras bibliografías nacionales corrientes: las noticias publicadas en el *Boletín bibliográfico español y extranjero*, el *Bibliógrafo* (1857-1859), el *Boletín bibliográfico español* (1860-1867), un total de 18 volúmenes, fueron recopiladas en un *Diccionario general de bibliografía española* (1862-1881, 7 vols.), fuente imprescindible para el estudio de la producción editorial de los sesenta primeros años del siglo XIX.

ros, quincalleros y hasta a un farmacéutico en Talavera. Las librerías se caracterizan en 1841, según el *Semanario Pintoresco Español*, por sus «locales sórdidos» y la inercia de los libreros, que les lleva a «contemplar en su almacén el libro criar polvo y polilla», pero se observa cómo incluso las más modestas y provincianas van adaptándose a normas más modernas, lo mismo que la Librería Europea o La Publicidad en Madrid... Entre 1856 y 1858 trabajan unos 48-50 libreros de nuevo en Madrid y 43-48 «traficantes de libro viejo», alimentados por los efectos de las desamortizaciones o la superproducción de los años 1850-1860, con una relativa depreciación del libro antiguo, sin que se produzca aún una verdadera discriminación entre el libro reciente nuevo y el libro viejo/antiguo, como se puede observar en las publicaciones bibliográficas de Hidalgo continuadas hasta 1868. En 1858 surge la idea de instalar una «librería de ferrocarril» en la estación de Madrid a Alicante, pero siguen las grandes exposiciones de devocionarios, semanas y rosarios, como la organizada en Barcelona por El Iris de la Ilustración en 1853 o las permanentes de las librerías católicas de Miguel Olamendi en Madrid o Subirana en Barcelona... Es a partir de 1862 cuando el concepto de editor, hasta entonces reservado a los propietarios de periódicos, empieza a aplicarse a las «galerías dramáticas» (dos en Barcelona y cuatro en Madrid).

En 1865, «El Teatro» de Alonso Gullón (†1878) cuenta ya con más de 300 títulos; en 1868 empieza su actividad Eduardo Hidalgo (†1896) con la «Administración lírico-dramática», y en 1890 Enrique Arregui, sucesor de Vicente Lallama, se asocia con Luis Arruej para constituir una «Galería dramática y teatro cómico». En 1898, los nueve mil y pico títulos de ambas galerías serán adquiridos por la Sociedad General de Autores Españoles (Cotarelo y Mori, 1928).

Hacia 1870, la edición empieza a beneficiarse de los (limitados) efectos de la Ley de Bases sobre Instrucción Pública de 1857: entre 1858 y 1868 las importaciones de tipos de imprenta pasan de 10.000 arrobas a 35.000, mientras en 1875 las importaciones de papel son diez veces superiores a las de 1869, año de máxima importación desde 1850 (Botrel, 1993a).

Si la vinculación de la actividad editorial con publicaciones periódicas en plena expansión (1.347 títulos en 1900) prosigue con las «bibliotecas» folletinescas de periódicos (como las de *Las Novedades* o de *La Correspondencia de España*) y el auge de la prensa gráfica «literaria» como *La Ilustración Española y Americana* de Abelardo de Carlos y demás «Ilustraciones» (Palenque, 1990; Trenc, 1996), se empieza a notar una evolución hacia una diversificación y una especialización de los editores. Al lado de los sucesores de Mellado (Miguel Guijarro) y de Gaspar y Roig (Gaspar Editores, quienes publican en 1882 un *Boletín de la librería*), aparecen en Madrid casas editoriales especializadas en medicina (Nicolás Moya), en administración y derecho (Fermín Abella, redactor de *El Consultor Mensajero de Consultas para Alcaldes*, y luego la casa Reus), en música como la Casa Romero (8.000 obras ya publicadas en 1882), en obras de arte y oficios (Gregorio Estrada con su «Biblioteca enciclopédica popular ilustrada»), al mismo tiempo que se abre la edición al mundo (*La vuelta al mundo*, *Viajes interesantes y novísimos por todos los países con grabados por los mejores artistas* se publica en 1865) y a las nuevas técnicas con, por ejemplo, *El museo fotográfico*, reproducción de cuadros de grandes maestros (30 × 24 cm, 1866). La doble y clásica preocupación por la instrucción y el recreo, presente aún en la «Biblio-



teca económica de instrucción y recreo» (1868-1873), empieza a disociarse con la emergencia de editores escolares y de libreros editores de los literatos de la Restauración: en 1875 aparece la categoría de «empresarios o editores de toda clase»; son 51 en total en 1879, 89 en 1893-1894, concentrados en Madrid y Barcelona (48 y 32 respectivamente).

En Madrid, la casa Hernando, fundada por Victoriano Hernando (1783-1866) en 1828, prospera a base de adquisiciones de obras ya hechas más que a partir de una verdadera estrategia editorial como la de Hachette o Larousse en Francia: después de comprar los fondos de sus competidores Rosado y Gras, especializados en obras y material de primera enseñanza, se encarga de la administración de la «Biblioteca de Autores Españoles», reimpresa gracias a la esterotipia, y de otras bibliotecas como la «Biblioteca selecta de autores clásicos españoles» publicada por la Real Academia Española (10 tomos en 1868; Botrel, 1993a).

A finales del siglo, Saturnino Calleja (1853-1915), instalado en Madrid desde 1873, famoso por sus libritos en cartón tricolor y sus proverbiales «cuentos», logra constituir un partido de «callejistas» rival de los «hernandistas», mientras en Barcelona se están preparando los futuros grandes sucesores de los Paluzie, padre e hijo: Esteban (1806-1873) y Faustino (1833-1901) (García Padrino, 1992).

La tendencia a la reunión en una misma persona o casa de las tres funciones de librero, editor y distribuidor, iniciada en Madrid por Roque Labajos, Leocadio López o el sucesor de Casimiro Monier, Agustín Durán, editor de Alarcón en 1866, se confirma con los «grandes almacenes» de Agustín Jubera, con Victoriano Suárez y Fernando Fe y Gámez (1845-1914), con quien mantiene Clarín, a través de su apoderado Manuel Fernández Lasanta, una aclaradora correspondencia sobre las relaciones escritor-editor (Blanquat & Botrel, 1981).

Éste suele aceptar la financiación de los gastos de impresión y, en muchos casos, la compra de los derechos por la edición de una obra propuesta casi siempre por el autor. Algunos escritores, como José María de Pereda (1833-1906), prefieren aún publicar a cuenta de autor, con la excepción de *El sabor de la tierra* (1882) y *Al primer vuelo* (1891) pedidas por la «Biblioteca Arte y Letras» y Sucesores de Ramírez (Bensoussan, 1982), pero la tentativa por parte de Pérez Galdós de separarse de su editor Miguel H. de Cámara para crear su propia casa editorial con motivo de la reanudación de los *Episodios nacionales*, en 1898, fracasa y acaba el editor novel por ceder todos sus derechos a Hernando (Botrel, 1974c).

A pesar del auge de la producción literaria nacional, los editores siguen importando grandes cantidades de textos extranjeros para su traducción y edición; en 1866 Gaspar Editores compra por 80.000 reales los derechos de traducción de *Los trabajadores del mar* de Víctor Hugo y, a partir de 1880, la adquisición de las obras de Emilio Zola abre una verdadera competición entre editores de toda España (Alaoui, 1991). Pero lo corriente también es que se utilicen obras ya traducidas de Dumas, Paul de Kock y Xavier de Montepin, «clásicos» con los que se toman toda clase de libertades textuales, hasta resumir «hábilmente» en un tomo de 160 páginas en 8.º *Los miserables* de Víctor Hugo, publicado por Manini en 1875. De estos autores y de algunos españoles se valen los editores de coleccio-



nes de novelas a peseta y menos aún: 60 céntimos en el caso de la «Biblioteca del siglo xx» de Manuel Maucci. En 1880, época del llamado *boom* de la novela en España, la mitad de las novelas publicadas son traducciones del francés, y una casa como El Cosmos Editorial tiene una visión del mundo casi reducida a Francia... En la misma Francia los editores en lengua española como Hachette (quien en 1866 publica una «Biblioteca de las maravillas»), Bouret, Garnier y luego Ollendorff, son competidores de España en el mercado americano y el balance es claramente desfavorable a ésta: en 1895 importa más de 120.000 toneladas de libros en castellano y casi 115.000 en lengua extranjera (Botrel, 1970, 1989c y d, 1993a).

Se nota, sin embargo, a partir de 1870, un espectacular y constante aumento de las exportaciones españolas de libros e impresos: de unas 100.000 toneladas a más de un millón en 1898... Superando de esta manera los inconvenientes de un mercado nacional aún estrecho, puede desarrollarse la edición barcelonesa, especie de aduana intelectual para España y primer centro productor ya a fines del siglo: las 25 imprentas con 79 prensas y sólo 24 máquinas existentes en 1861 se transforman en 1894 en una potencia instalada de 236.000 hojas por hora (Botrel, 1993a). La creación en 1865 de la casa Montaner y Simón por Ramón Montaner (1832-1921) y Francisco Simón Font (1843-1923), editora de una *Historia general de España* (1883-1885), de un *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* y de numerosos libros ilustrados como los de la «Biblioteca universal ilustrada», regalo a los suscriptores de *La Ilustración Artística*, donde se hermanan armoniosamente el arte y la industria tipográfica, y otras empresas similares, permiten dar un nuevo giro a una edición fuertemente capitalizada (la sociedad Henrich y Cía. tiene un capital de dos millones de pesetas en 1889). planteada a partir de unos equipos técnicos modernos capaces de producir unos libros supuestamente lujosos y relativamente baratos, con primorosas encuadernaciones industriales, y la colaboración de directores artísticos o literarios como José Yxart, con lo cual se prepara la renovación tipográfica modernista (Trenc, 1977).

La actividad más tradicional de casas editoriales como la fundada en 1860 por José Espasa i Anguera, asociado con Salvat de 1883 a 1897, prepara la emergencia de las futuras grandes empresas editoriales del siglo xx, como la publicación de la Enciclopedia Espasa a partir de 1907 (Castellano, 1994), o la «Biblioteca de grandes novelas» de Ramón Sopena, editor desde 1894, mientras la edición en lengua castellana, promovida por la librería Verdaguer para un público aún minoritario o para bibliófilos, cobra aspectos multitudinarios con la «Biblioteca popular» de l'Avenç iniciada en 1903.

El protagonismo cultural de los editores se afirma con los debates y combates en torno a la libertad y a la ciencia y la apertura al pensamiento europeo, acompañados por la «Biblioteca contemporánea» del positivista José del Perojo o por la «Biblioteca filosófica» del institucionista Daniel Jorro (1870-1926). Pero la figura más relevante al respecto es la de José Lázaro Galdiano (1862-1947), «forjador de cultura» según Unamuno: con su revista *La España Moderna* y sus colecciones de libros como la «Colección de libros escogidos» (147 títulos publicados entre 1891 y 1895) o la «Biblioteca de Ju-

risprudencia, Filosofía e Historia» (434 obras) pretende modernizar España en la introducción de la literatura y de la ciencia europea, con la colaboración de Emilia Pardo Bazán y de numerosos krauso-positivistas, sin beneficios económicos muy claros. En Cataluña, Santiago Valentí Camp (1875-1934) con su «Biblioteca sociológica internacional» y su «Biblioteca moderna de ciencias sociales» intensificará en los años 1900 esta ambiciosa empresa, mientras en Valencia el republicano Francesc Sempere y Masiá (1859-1922) publica, bajo el lema «Arte y libertad», las obras de Bakunin, Darwin, Kropotkin, Marx o Nietzsche, cuyas abundantes tiradas se exportan en un 55 % hacia Hispanoamérica (Pérez de la Dehesa, 1970).

Con preocupaciones intactas de resistencia y de control, la Iglesia católica se apoya en iniciativas individuales de algunos editores como la «Biblioteca de la familia cristiana de novelas morales» de Pérez Dubrull (63 tomos publicados ya en 1873), pero también en asociaciones como El Apostolado de la Prensa fundado en 1871 en Barcelona (Hibbs-Lissorgues, 1991), que, con otros centros de «propaganda del bien» como la «Biblioteca Patria de Obras Premiadas» (a partir de 1904), fomenta las «buenas lecturas», en un difícil *aggiornamento* (Botrel, 1982a).

Con visos educativos y proselitistas empiezan su labor editorial algunos partidos obreros como el PSOE (Castillo & Otero, 1987).

A la expansión y diversificación de la producción editorial y del público lector no corresponde un crecimiento de los medios de comercialización: 250 librerías en 1863, 270 en 1903, ni muy ilustrados ni muy eficaces según los editores, con una mayoría de «despachos» de libros, mitad bazar cultural, mitad lugar de reunión, y unas contadas librerías de nivel europeo en Madrid, Barcelona (la librería Puig o la librería española de Inocencio López Bernagossi [1829-1895]) y en alguna capital de provincias, como La Puntualidad de F. Moya en Málaga.

Después de 1890-1900, con la rareza del libro antiguo y la reedición por asociaciones de bibliófilos de textos clásicos, se confirma la separación entre la librería de lance tradicional, con sus ferias, mercados, puestos, baratillos y traficantes, y la librería antigua y moderna, ilustrada por Carlos Batlle y luego Pedro Vindel y Antonio Palau, solitario autor de una bibliografía nacional retrospectiva (el *Manual del librero hispanoamericano*), mientras las iniciativas de bibliografía corriente como el *Boletín de la librería* (madrileña) de Mariano Murillo quedan formalizadas, a partir de 1901, en la *Bibliografía española* publicada por la Asociación de la Librería Española (Botrel, 1988a).

A fines del siglo, después de la crisis de los años noventa (baja la producción editorial a menos de 1.100 títulos por año), a pesar de la supervivencia de editores provincianos como Santiago Rodríguez Alonso en Valladolid, dedicado a libros escolares, la Imprenta de *Las Noticias* de Málaga (650 títulos publicados entre 1868 y 1888) o la «Galería lírica dramática de obras del país» de La Habana, cuyo catálogo ofrece en 1890 unos 300 títulos, lo esencial de los 89 editores españoles está ya concentrado en Madrid y en Barcelona, dispuesto a responder a una nueva aceleración de la demanda de literatura y lectura durante la llamada Edad de Plata.

### 1.5.2. Las publicaciones por entregas

En 1855, José Oriol Ronquillo, en su *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola*, observa que «como para sustraerse al despotismo del periodismo, el libro tiende a convertirse en periódico. Como medio de venta de libros, se imaginó fraccionar los volúmenes para ponerlos al alcance de las más modestas fortunas y distribuirlos por pliegos y medios pliegos. Esta combinación, cuyos inconvenientes son conocidos, ha elevado a veces la venta a números considerables, y popularizando el gusto de los libros, ha considerablemente ensanchado el círculo de los compradores». Así queda descrito el sistema editorial de las publicaciones por entregas, en un período de diversificación de las formas del libro.

Ya en 1841 se publican en Barcelona 22 obras por entregas, pero parece ser que el fenómeno editorial cobra relevancia, en un período de máxima especulación, con las iniciativas de editores catalanes establecidos en Madrid como Domingo Vila y Juan Manini y del aprendiz de editor Benito Hortelano: como la impresión es progresiva y las tiradas casi se ajustan a la venta, la inversión inicial es reducida, el almacenamiento también y los riesgos de *stocks* invendidos escasos; casi se trata de una edición «a medida».

El género editorial quedará codificado en España por la empresa que se llamó la Sociedad Literaria: inspirándose en el modelo editorial aplicado por Gosselin y Garnier Frères a *Les mystères de Paris* de Sue en 1845 (Thiesse, 1985), publica traducciones de dicho autor y obras propias de su director, Ayguals de Izco (Carrillo, 1977). En 1849, el fenómeno es ya lo suficientemente importante como para que una Real Orden de 6 de enero incluya las obras por entregas entre las sujetas a la obligación del depósito legal.

De la prensa las publicaciones de novelas por entregas toman prestadas la puntual periodicidad (semanal), el servicio a domicilio a través del repartidor (verdadero buhonero urbano) y el fraccionamiento del libro en sucesivas unidades de consumo y de lectura. Una cantidad fija de páginas de libro equivalente a un pliego o medio pliego, en cada entrega; éstas se distribuyen de dos en dos con baratura aparente: semanalmente sólo gasta el comprador dos reales, por 32 páginas que acaso representan lo más que puede leer en su tiempo de ocio, cuando un gasto de ocho o diez reales para comprar un libro puede ser o parecerle caro. Pero si en 1860-1865 una entrega de 16 páginas cuesta menos que un pan de libra y media (190 gramos) o representa el precio de tres huevos, el sistema de la entrega pudo hacer que una persona gastase en una novela en 4.º, de unas 650 páginas por encuadernar, una cantidad que le hubiera permitido adquirir, por ejemplo, cinco libros en 8.º de unas 300 páginas, encuadernados. No existe, por tanto, tal baratura.

Cada unidad semanal de lectura es, pues, a la vez completa (contiene generalmente dos capítulos) e incompleta (el nuevo capítulo se interrumpe de repente); cada unidad de lectura proporciona al lector la satisfacción y la insatisfacción, que es evidentemente la que empuja a desear el acceso a la continuación del relato a través de otra entrega.

Esta unidad semanal de lectura consta de unas 960 líneas de 50 espacios dispuestos materialmente según unas constantes tipográficas que apuntan a un determinado público. En los prospectos, al lado de la ritual fórmula «buen papel y



esmerada impresión», aparecen a veces las variantes de «impresión clara», «letra clara», «tipos claros». Es difícil no ver lo que observó Reginald F. Brown en los distintos *Misterios*, *Judíos errantes* o *Expósitos* que se habían publicado antes: la letra grande, clara y bien espaciada sobre una amplia página, que recuerda la presentación que suelen tener los libros para niños.

Se nota la importancia material del blanco que separa cada línea, cada palabra, y el tamaño de los tipos (del cuerpo nueve o diez) mayor que los corrientemente usados entonces. Estos tipos y estos blancos convienen a unos lectores que todavía están en la infancia de la lectura: compárese un librito romántico en 16.º y un novelón de éstos en 4.º mayor: el primero casi excluye el público del segundo.

El público de éste provendría, pues, de capas o sectores recientemente alfabetizados, o para los que la práctica de la lectura es todavía reciente o excepcional. La elección de los tipos, de los espacios interlineares, de los márgenes, del formato, corresponderían a exigencias prácticas de los lectores para quienes preferentemente se publicaba.

La presencia de láminas, o sea, de representaciones gráficas de momentos cumbres de la narración, no puede menos de recordar por su dramatismo exagerado y su torpe o «caprichoso» dibujo las aleluyas o las viñetas de los pliegos de cordel. Las láminas, además de ser un atractivo como objeto de posesión, pueden ser la representación de algo que, a pesar de la profusión de detalles y del incesante dramatismo del texto, quedaría abstracto para el lector. Podrían ser un elemento residual de un modo de comunicación mayoritario, oral y visual.

También llama la atención que cada entrega semanal esté presentada por los editores con las elementales características de un libro: cada entrega está acompañada de una cubierta en color. Las entregas pueden cumplir una función de libro-objeto, cuya posesión permite el acceso a una cultura de tipo elitista (la literaria) y a los signos externos de la misma: un libro ilustrado y encuadernado, en un estante o en una mesa.

Una primera conclusión podría ser, pues, que como medio o vehículo la entrega es asequible, de cómoda y fácil accesibilidad tanto material (desembolso reducido, presentación tipográfica, reparto a domicilio) como cultural (unidad de lectura), y a pesar de sus inconvenientes (elevado precio final, libro por hacer y a veces interrumpido) permite, objetivamente, una ampliación del público lector.

A partir de 1850, la imitación de los «Romans illustrés» de Havard y sobre todo de Gustave Barba (Thiesse, 1985) hace que el sistema de edición por entregas se extienda a las «bibliotecas» (colecciones): el imperativo de abaratamiento hace perder al libro sus anteriores características tipográficas (cada entrega vendida a real consta de tres o cuatro pliegos de letra clara y compacta y 62.400 apretados signos cada uno, a dos columnas) aun cuando subsiste el protagonismo de las ilustraciones «importadas» y ya insertas en el texto. Más que la colección de una obra se trata de una colección de obras que permite, según Gaspar y Roig, constituirse una verdadera biblioteca de títulos por 72 reales. Es ya la época del famoso folletín de *Las Novedades*, coleccionado en una «biblioteca», y de *El Eco de los Folletines*, anunciador de los periódicos-novela (Botrel, 1993b).



Sin embargo, es interesante observar que la producción de obras originales por entregas sigue utilizando el sistema editorial anterior, abaratándose el precio de cada entrega: son por ejemplo las «Ediciones populares ilustradas» de Manini (seis títulos publicados en 1860), las publicaciones de Murcia y Martí, las obras publicadas en Barcelona por Juan Pons (44 obras terminadas en 1869, 17 de ellas «francesas», o sea un total de 3.000 entregas representativas de unas 24.000 páginas) o la «Biblioteca para todos» de Salvador Manero.

Entonces es cuando empieza a reputarse la novela por entregas como una «calamidad pública» y cuando cobra sus características arquetípicas y tópicas, bajo dos aspectos: la producción y el público. Aun cuando el sistema de edición por entregas sigue aplicándose a obras clásicas y de lujo, como el *Don Quijote* publicado en 1864 por entregas de ocho páginas *in folio* y láminas en acero, o a obras de historia como *Los Borbones ante la revolución* de Manuel Henao y Muñoz en 1870 (875 + 858 páginas), queda fundamentalmente asociado a la literatura de ficción, industrial (Zavala, 1971) y «popular» (Ferrerías, 1972).

En el sistema de producción, la autoría cuenta para poco y los editores suelen anunciar las obras sólo por su título y su precio. El editor-contratista puede emprender la publicación de una obra cuya realización confía a un técnico (el escritor-obrero), suministrándole al mismo tiempo el argumento, el título («trampolín emocional que decide a suscribirse»), a veces, hasta el asunto de la primera entrega, fijándole la extensión material del trabajo y sustituyéndolo por otro escritor en caso de necesidad. El sistema de remuneración está basado en la unidad de ocho páginas, por la cual solían pagar los editores cinco o seis duros, según la categoría del autor.

Aunque podía darse que el texto completo de la obra estuviese en poder del editor al iniciarse la publicación (cuando eran traducciones, esencialmente), también se sabe que el ritmo de creación seguía más o menos el ritmo de producción: en otras palabras, que el escritor escribía cada semana, a veces a escape, el texto que había de publicarse en la próxima entrega. De ahí las muchas incoherencias, imperfecciones o disparates que han llegado también a caracterizar la literatura de tipo folletinesco, y que José F. Montesinos encuentra hasta en *La desheredada* de Pérez Galdós, publicada también por entregas.

Ahora bien, en las articulaciones formales del discurso (parte, capítulo, subcapítulo, párrafos), la escasa amplitud media de la frase y la abundancia de diálogos, hasta la caricatura a veces, permiten dividir la lectura en una infinidad de lecturas sucesivas con pausas voluntarias o automáticas: el lector menos experto en lectura haría lecturas fragmentarias, de una frase, de otra, etc., hasta llegar al párrafo, y de párrafo en párrafo, llegaría al subcapítulo, al capítulo, etc.

Así pues, la lectura de la entrega semanal de 32 páginas se puede efectuar en una sucesión de tiempos de esfuerzo y de descanso, con interrupciones entre las que la del capítulo es evidentemente fundamental, ya que suele corresponder con el fin de una unidad de narración con sus puntos y ribetes, esto es, con su dosis de dramatismo y acción y de evasión (Botrel, 1974a).

No cabe duda de que el sistema de publicación por entregas, al hacer económicamente asequible la compra del libro, permitió ampliar el mercado y respon-

der a una nueva demanda, creándola en parte entre aquellos que sabían, podían y querían acceder a la cultura escrita.

Esta demanda hubo de ser mucho más urbana que rural, más madrileña y barcelonesa que provincial.

Por testimonios fidedignos (el editor y socios literarios de la biblioteca religiosa que publicaron *La Censura* de 1844 a 1853) sabemos que las mujeres y las señoritas podían leer esta clase de novelas; se insiste sobre los peligros que representa este tipo de lectura para los jóvenes de uno y otro sexo, y se llama la atención de las «ilustradas» personas —«lectores de ayer»— sobre la influencia que puede tener la literatura sobre «la gente sencilla y crédula del pueblo» o sobre «las personas de menos instrucción y capacidad», que «por el incentivo y las láminas y de la baratura» han de proporcionar a la publicación «un gran número de compradores».

Según otros testimonios, el público de esta novela, en la que únicamente se busca «una distracción fugaz o un pasajero deleite», «un pasatiempo frívolo, pero agradable», está constituido por «bonachones y todavía poco ilustrados lectores» y «tan ingenuos como poco exigentes»; «clases populares», poco acostumbradas a leer y más bien jóvenes, «desocupadas», etc. (Botrel, 1974a).

Pero, ¿quién habrá podido desembolsar, durante quince meses, los 129 reales correspondientes a las 129 entregas de *Los mohicanos de París* de Dumas en 1861, o sea la tercera parte del sueldo mensual de un oficial de albañil? ¿Quién tenía motivos y medios para encuadernar en pasta española *El niño de los duendes* de Torcuato Tárrego y Mateos? Con razón destaca Martínez Martín (1991) que, entre 1833 y 1868, «la llamada novela romántica popular», o incluso la denominada «socializante», se desplegó prácticamente por todas las bibliotecas particulares (o sea de los profesionales, de la gran burguesía comercial y financiera, de los propietarios y rentistas, etc.) adquiriendo un matiz universalista.

Cuando Manini Hermanos Editores afirman, en 1860, que, vendiendo sus «Ediciones populares ilustradas» a cuatro cuartos la entrega de 16 páginas en vez de un real, «se logrará que hasta las clases más humildes de nuestra sociedad consideren la lectura, como lo es, indispensable», ¿no indican indirectamente que la meta está todavía por alcanzar?

Lo que sí se puede decir es que parte del público tiene así acceso al libro que, «dividido de este modo, penetra hoja por hoja en todos los hogares y es accesible a las fortunas más modestas», contribuyendo «no poco a fomentar la afición a la lectura» en un público de «nuevos lectores». Galdós, pecando tal vez de optimista, llegó a afirmar que si «como excelente medio de propagación la entrega [había] podido difundir lo malo [...], en igualdad de condiciones podía extender lo bueno y darle una extraordinaria circulación con la rapidez y la ubicuidad del periódico» (Botrel, 1974a).

Calcula Juan Ignacio Ferreras (1972) que entre 1840 y 1900 fueron 120 los autores que se dedicaron a escribir novelas por entregas o folletinescas, aun cuando hasta 1868 los verdaderos especialistas no pasan de 20, siendo los más prolíficos Manuel Fernández y González (1821-1888), Torcuato Tárrego y Mateos (1822-1889), Ramón Ortega y Frías (1825-1883) y Julio Nombela (1836-1919); pero si en 1867 las obras novelescas o no publicadas por entregas sólo represen-

taban el 10 % de las publicaciones nuevas, lo cierto es que las tiradas de las novelas por entregas, que se puede estimar en unos 12.000 a 13.000 ejemplares, les proporcionan una audiencia masiva para la época.

¿Puede instituirse la novela por entregas como un subgénero «popular» en la novelística? Verdad es que el peculiar sistema de producción, no muy distinto al fin y al cabo de la novela folletinesca, le da algunas características formales señaladas más arriba. Pero, ¿existe, por ejemplo, una narrativa o una temática propia de dicha novela?

Si se nota cierto predominio de la novela de «impresiones y movimiento», según la expresión de Pérez Galdós, o sea de aventuras históricas y/o criminales, así como formas de dualismo moral o sociopolítico (liberal y anticlerical vs. anti-liberal y procatólico), el género también puede acoger biografías noveladas, obras de historia novelizadas o *collages* de historia contemporánea y ficción.

Aun cuando, según Nombela, a partir de 1868 el público de las novelas por entregas quedó reducido a la tercera o cuarta parte y los editores las sustituyeron con el tomo de a peseta, el sistema perduró: si la mayor parte de la producción de Manuel Fernández y González (170 títulos en total, por lo menos) parece haberse dado efectivamente entre 1850 y 1866, Enrique Pérez Escrich (1829-1897), por ejemplo, publica tantos títulos entre 1873 y 1899 como entre 1863 y 1873 (29 y 19 respectivamente), coincidiendo con un período de intensa actividad de editores por entregas como J. M. Faquinet, F. González Rojas, J. Muñoz Sánchez o Núñez Semper en Madrid, y R. Moñás, J. Pons, Vda. e Hijos de J. Torrens y Cía. o M. Seguí en Barcelona, alimentados por la producción de Luis de Val (más de 100 títulos a partir de 1886), Florencio Castellano, Luis Obiols, Florencio Luis Parreño, Lorenzo Coria, Rafael del Castillo, Antonio Altadill, Juan Tomás y Salvany, etc. No olvidemos que *La mujer adúltera* del mismo Pérez Escrich, cuya primera edición es de 1864, anda por la octava en 1904.

A fines del siglo siguen apareciendo «novelones» como *La ambición de una mujer* de Juan Tomás y Salvany (¡834 + 1.012 páginas!), en los que el novelista industrial tiene una clara conciencia del abultamiento de su producción. En pleno siglo xx, las editoriales de Miguel Albero, editor de las 2.590 páginas de *El calvario de la obrera o los mártires del amor*, rivalizan con la Editorial Castro, instalada en el llamado Palacio de la Novela en Carabanchel bajo (Águeda Díez, 10), editora del *best-seller* de entonces: *Juan León el rey de la sierra* con sus 251 «fascículos», que dan al «género» unas dimensiones caricaturescas. En Valencia la Editorial Guerri publicará obras de Mario d'Ancona, cuando «La Novela ilustrada», por ejemplo, reedita por 2 pesetas y 80 céntimos *El tribunal de la sangre* de Ortega y Frías. ¿No será éste el tiempo en que leen novelas por entregas nuevos lectores («porteras y obreras»)? Pero, ¿tendrán el mismo público las reediciones de «La Novela ilustrada», adquirible en los quioscos, y la «nueva» novela repartida a domicilio con su sistema de premios?

Importa, pues, no atribuir al período de la emergencia del fenómeno unas características sociológicas populares u obreras (Ferrerías, 1972) que, tal vez, pertenecen a los años 1920-1930, cuando ya han cambiando sustancialmente la temática, si no los principales recursos.



## 1.6

**El auge de la prensa periódica****1.6.1. Un nuevo medio de acceso a la cultura y de influencia en la opinión pública**

El siglo XIX es el siglo de la prensa, cuya historia empieza con la crisis de 1808 en que se estableció la libertad de imprenta. En menos de cien años, España pasó de un estado de gran pobreza a 1.347 periódicos. Este prodigioso auge de la prensa no puede dissociarse de los cambios políticos y sociales de la España decimonónica, al mismo tiempo que de sus adelantos técnicos. Durante un siglo largo, la prensa, con una situación privilegiada de medio único de comunicación, orientó, informó, educó o recreó al público lector.

Constituye el periodismo de comienzos de siglo un auténtico cajón de sastre en el que cabe prácticamente todo. Se publican novelas por entregas, poesías, ensayos, impresiones de viaje, crónicas teatrales, estudios relacionados con la medicina o la botánica. En su tono, el periodismo es mordaz, agresivo y polémico tanto en el aspecto político como en las más diversas controversias culturales o sociales, desde la protagonizada por clásicos y románticos hasta la llevada a cabo por homeópatas y alópatas. Se dan así los primeros pasos hacia la creación de un periodismo ilustrado —*Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)— o especializado y relacionado con un tema específico —*Semanario de Agricultura y Artes* (1829-1833), *Gaceta Médica de Madrid* (1834-1835), *Boletín de Jurisprudencia y Legislación* (1836)...—. Incluso se puede hablar por primera vez de un tipo de prensa dedicado a un público femenino en el que se ofrece un variopinto material noticioso sobre la misión de la mujer en la entonces llamada sociedad moderna: *El Periódico de las Damas* (1822), *El Té de las Damas* (1827), *La Moda Elegante* (1834), *El Tecedor* (1844-1845), *El Pensil del Bello Sexo* (1845-1846). (Véase Rubio Cremades, 1990, págs. 95-103; Simón Palmer, 1975, págs. 401-450.)

Es fácil relacionar los albores del periodismo decimonónico con la invasión napoleónica, pues fue precisamente Napoleón quien otorgó a España la libertad de imprenta en la Constitución de Bayona. La *Gaceta de Madrid*, heredera directa de *Relación o Gazeta* (1661), daba cumplida noticia, el 25 de mayo de 1808, sobre una libertad de imprenta subordinada más a los intereses franceses que a los españoles. De hecho, tanto la *Gaceta de Madrid* como el *Diario de Madrid*, sucesor del *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* (1758), quedaron incautados. La *Gaceta* se convirtió en el órgano oficial del nuevo Gobierno, y, como tal, no sólo insertó los decretos de Napoleón y José Bonaparte, así como las órdenes de Murat y Savary, sino también aquellos famosos *Boletines* que fueron el único medio con el que los lectores contaban para enterarse de lo que ocurría en el extranjero.

El afrancesamiento de la prensa corrió como un reguero de pólvora por el resto de España. Así el *Diario de Barcelona*, fundado en 1792, fue durante la ocupación francesa una especie de ente bicéfalo, dividido en dos tendencias: una



tildada de gabacha, y otra llamada patriótica. Frente a ese tipo de prensa afrancesada surgen periódicos y folletos, como el *Diario Napoleónico* (1808), destinados a la censura de quienes propagan los valores morales de los franceses. De igual forma es frecuente entonces el cambio de ubicación del periódico por acontecimientos históricos. Así ocurre con el *Semanario Patriótico* (1808), publicación fundada por Manuel José Quintana, que se vio interrumpida por la entrada de los franceses en Madrid y tuvo que imprimirse en Sevilla y en Cádiz. Fue un semanario de corte liberal, que contribuyó a la difusión de no pocas ideas que emanaban de la Revolución Francesa.

El 10 de noviembre de 1810 promulgan las Cortes de Cádiz la Ley de Libertad de Imprenta. Ello hizo posible el nacimiento de un copioso número de periódicos. El gracioso folleto satírico titulado *Diarrea de las Imprentas* censura desde una perspectiva humorística tal abundancia. Razón tenía el folleto, pues sólo en Cádiz llegaron a publicarse cerca de medio centenar de periódicos. Respecto a los seis años de la Guerra de la Independencia, Gómez Imaz habla de tres centenares de periódicos. Muchos de ellos fueron un arma de combate y se puede considerar que en ese momento nació la prensa política. El 4 de mayo de 1814 aparece el Decreto de Fernando VII reprimiendo la libertad de imprenta y en 1815, el 2 de mayo, se publica un nuevo Decreto en el que se suprimen todos los periódicos, a excepción de la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*. Es obvio, pues, que hasta el 9 de marzo de 1820 —jura por Fernando VII de la Constitución de 1812— el panorama de la prensa española está casi vacío de contenido. La media anual de periódicos nuevos en Madrid baja a 4 en la época 1814-1820, mientras subirá a 42 durante el Trienio Liberal (Pereira Castañares & García Sanz, 1986). En 1820 la capital se dota de 65 publicaciones, y Gómez Aparicio piensa que en aquellos tres años nacieron 700 periódicos en la Península.

El Trienio Liberal impulsa de nuevo la prensa periódica. Gracias a la llamada Ley de Libertad Política de la Imprenta, el periodismo conoce un auge inusitado, publicándose ininterrumpidamente numerosos títulos de muy distinta índole: desde la satírica —*El Gato Escondido* (1820), *Olla Podrida* (1820), *El Mochuelo Literato* (1820), *La Periodicomanía* (1820-1821), *El Zurriago* (1821-1822), *El Bu o La Cuca-mona-Política* (1823)— o religiosa —*El Cristiano en la Sociedad* (1820), *Crónica Religiosa* (1821-1822)—, hasta la liberal —*El Censor* (1820-1822), *El Eco de Padilla* (1821)— o la monárquica —*El Procurador General del Rey* (1822-1823)—. Esta sucinta relación puede resultar orientativa de las tendencias del periodismo de la época. La publicación titulada *La Periodicomanía* analizó desde una perspectiva satírica un total de 86 periódicos en sólo un año y medio durante el Trienio Liberal<sup>2</sup>. Es una cifra que contrasta enorme-

<sup>2</sup> *La Periodicomanía* publicó numerosísimos epitafios, como el dedicado al *Duende de los Cafés*: «Este sepulcro que ves / de piedra muy bien labrado / es donde se halla enterrado / el *Duende de los Cafés* [...] Mal ajustado su cuenta / el primer número dio / y como no se vendió / murió el *Duende* de no-venta» (XXXIII, págs. 22-23).

En otras ocasiones define una determinada publicación, como en el caso de *El Piénsalo Bien*, con versos harto elocuentes: «Quien nísperos come, / y bebe cerveza, / espárragos chupa / y besa una vieja; / ni come, ni bebe, / ni chupa, ni besa» (VII, pág. 17).

Véase al respecto los siguientes ejemplos:

mente con la de 70 periódicos madrileños que para el mismo período registra Hartzenbusch en *Apuñtes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870*.

El 30 de enero de 1824 aparece la Real Orden de Fernando VII suspendiendo todos los periódicos, con excepción de la *Gaceta*, el *Diario de Madrid* y los de Comercio, Agricultura y Arte. Asistimos de nuevo a una poda radical de la prensa española; la censura se mantuvo hasta 1834, fecha de la promulgación, por la reina gobernadora, del Estatuto Real. A partir de ese momento se observa un nuevo resurgir de la prensa, pero no de forma caótica como en los comienzos del siglo, ni tan efímera como en el Trienio Liberal. Con el inicio del Decenio Calomardino se advierte la posibilidad de que el periódico no tenga por qué ser forzosamente defensor de un determinado postulado ideológico; puede ser simplemente literario, como es el caso de las *Cartas Españolas* (1831-1832). Aun así, son años de constantes mutaciones y, si bien algunas publicaciones inician su andadura siendo netamente literarias, se convierten con el correr del tiempo en camaleónicas, como sucede con la *Revista Española* (1832-1836), que se adaptó con una facilidad increíble a todas las situaciones políticas: abrazó el conservadurismo con Francisco Cea Bermúdez, fue moderada con Francisco Javier Istúriz, defendió con total entrega el Estatuto Real con Francisco Martínez de la Rosa, y al final combatió la desamortización realizada por Juan Álvarez Mendizábal. Periódico dedicado a la reina, dio en sus comienzos muestras de una servil adulación, como en su número 1, de 7 de noviembre de 1832: «Pues van a la España alzando, / de tanto estrago y rüina, / ¡vivan Fernando y Cristina!, / ¡Vivan Cristina y Fernando!»

Las disposiciones legales sobre imprenta y prensa se suceden ininterrumpidamente hasta mediados del siglo XIX. Así, por ejemplo, el 22 de marzo de 1837 aparece una nueva Ley de Imprenta en la que por primera vez se ofrece una clara definición del periódico. De igual forma, y en materia de responsabilidad, se hace subsidiario al autor que haya firmado el original del impreso en caso de denuncia, responsabilidad que recaerá en el editor del periódico cuando el ar-

---

*El Universal*. Padece extenuación, flojedad en el sistema nervioso, inapetencias, sudores fríos. Método curativo. Tónicos: tintura de quina, baños termales, ejercicio a caballo.

*El Espectador*. Hemoptisis. Leche de burra, caldos ligeros, ácido nítrico y abstinencia de viandas saladas.

*La Miscelánea*. Flatos histéricos. Jarabe de adormideras blancas y de corteza de cidra, agua de canela, paseos, bailes y diversiones.

*El Eco de Padilla*. Vértigos. Purgas, sangrías y sanguijuelas, lavativas emolientes, agua nitrada y ejercicio moderado.

*Diario Viejo de Madrid*. Consunción, insomnios, vómitos, diarrea. Sueros, sustancia de pan y paños de agros y triaca al vientre.

*El Censor*. Calenturas intermitentes. Emético, quina y aguas de naranja, entrc caldo y caldo.

*El Relámpago*. Calenturas biliosas. Los antisépticos y febrífugos; caldos de ternera y agua de nieve.

*El Compadre del Holgazán*. Reumatismo. Tintura de quina, y el uso de diaforéticos.

*La Gaceta*. Hidropesía. Asados y vino blanco: privación de agua y vegetales. Operación de la paracétesis y ejercicio continuado al aire libre (XLIII, págs. 19-20).

título denunciado no tenga firma o no la reconozca su autor. Para ello al pie de cada número del periódico deberá imprimirse el nombre del editor responsable. El 2 de junio del citado año, por Real Orden de Gobernación (Pío Pita Pizarro) se convierte la *Gaceta de Madrid* en *Boletín Oficial Nacional*. Desde esa fecha hasta la Real Orden de Gobernación (conde de San Luis) de 15 de julio de 1850, promulgada para contener los abusos de la prensa, aparecen numerosas disposiciones relacionadas con la propia definición del periódico y contra la línea editorial de ciertas publicaciones, suspendiéndose por Real Orden aquellas que atentan contra los intereses del Estado, como en el caso de *El Guirigay* (1839) o *La Revolución* (1840).

La regencia de Baldomero Espartero y el Decenio Moderado actúan como marco receptor de numerosas publicaciones de muy dispar contenido ideológico, desde periódicos incisivamente críticos contra el mismo Espartero —*El Corresponsal* (1839-1844) o *El Cangrejo* (1841)—, hasta progresistas —*El Clamor Público* (1844-1864)— o carlistas —*La Esperanza* (1844-1872)—. La ley Necedal de 1857 supone un nuevo endurecimiento; a pesar de todo 150 periódicos circularon en España y la mitad más o menos corresponde a Madrid (Seoane, 1983). Durante los últimos años del reinado de Isabel II, la prensa progresa hasta la fecha clave de 1868. Según el Registro de Contribución Industrial, Madrid pasa de 59 títulos en 1858 a 108 en 1867 (Botrel, 1975)<sup>3</sup>. Con la Constitución de 1869, la prensa goza de una libertad casi total, lo que provoca una verdadera floración de diarios y revistas. Las estadísticas publicadas en diciembre de 1868 por la *Gaceta de Madrid*, el periódico español más antiguo y diario oficial a partir de 1814, contabilizan, sin contar los de Barcelona, 521 periódicos, de los cuales el 51 % son políticos. Entre diciembre y enero, sólo en Madrid se imprimieron más de 100 periódicos de los cuales 60 eran políticos (Asenjo, 1933b). Después de cierta disminución en los primeros años de la Restauración, la Ley de Imprenta de 26 de julio de 1883 establecida por el Gobierno del liberal Sagasta y que estará vigente hasta 1936, da nueva vida a la prensa: 203 periódicos en Madrid en 1881, 238 en 1883 y 328 en 1886 según el Registro de Contribución (Botrel, 1975). Para toda España, la *Gaceta* indica un total de 810 títulos en 1882, 1.128 en 1887 y 1.136 en 1892 (Guereña, 1982) con el 31 %, el 44 % y el 42 % de la prensa clasificada como «política». Si a esta presentación cuantitativa se añade que en 1880 Madrid posee más o menos el mismo número de periódicos políticos que París —49 ó 50— para una población cinco veces inferior (Seoane, 1983, pág. 291), queda patente el prodigioso desarrollo de la prensa española en el siglo XIX.

En las primeras décadas del siglo, la prensa no concierne más que a una ínfima minoría de españoles: el 94 % son analfabetos. La prensa nace en manos de la burguesía (Valls, 1988) y se dirige a una élite que solía comprarla por suscripción, aunque hubo también prensa voceada en la calle. Se generalizará la venta callejera, más popular, en la segunda mitad del siglo. Sin embargo, lo exiguuo de

<sup>3</sup> Para los estudios cuantitativos, los historiadores de la prensa han utilizado las estadísticas oficiales (Guereña, 1982), el derecho de timbre abonado a la administración de Correos a partir de 1850 (Cabrera, Elorza, Valero & Vázquez, 1975; Castillo, 1975), el Registro de Contribución Industrial a partir de 1858 (Botrel, 1975) y las tiradas (Cabrera, Elorza, Valero & Vázquez, 1975), pero ninguna de estas fuentes es totalmente fidedigna.



las tiradas, que no sobrepasaban los 1.500 ejemplares, no significa que hubiera poca difusión de la prensa. En efecto, a partir de 1808 brotaron en Madrid gabinetes de lectura —de 1833 a 1842 se instaló en la capital un establecimiento por año (Botrel, 1988a)—, donde, mediante una suscripción o cuatro cuartos por entrada, se podían leer libros y periódicos.

Los esfuerzos en la lucha contra el analfabetismo produjeron, según los censos, un aumento del potencial de consumidores de prensa (españoles sabiendo leer y escribir) con un 20 % de la población en 1860, 25 % en 1877 y 29 % en 1887, es decir, teóricamente, un periódico por cada 4.436 alfabetizados (Botrel, 1987b). Estos lectores se concentran en Madrid y en las capitales de provincias; los dos centros de mayor producción de prensa fueron Madrid y Barcelona, con un marcado predominio de la primera: el 31 % y el 9 % en 1867, el 25 % y el 11 % en 1887 según las estadísticas oficiales<sup>4</sup>.

Hay que subrayar, por otra parte, que si fueron mayoritarios los hombres alfabetizados —en 1860 las alfabetizadas representan sólo el 22,90 % del total de los que saben leer y escribir— se reduce la diferencia a partir de 1868, cuando la mujer se incorpora a la educación y sobre todo después de 1887. En 1877 la progresión es de casi ocho puntos y en 1887 de tres puntos más. Este incremento considerable de un posible público femenino, con el que siempre se contó en el siglo XIX por su ociosidad, trae consigo un desarrollo de notable relevancia de una prensa específica. Se puede avanzar, como mínimo para Madrid y Barcelona, la cifra de 35 creaciones de revistas de 1869 al final del siglo (Simón Palmer, 1975) y en los diez años de la Restauración las lectoras madrileñas pudieron elegir entre 31 revistas todas impresas en la capital (Cazottes, 1982). Sin embargo, esta prensa se destinaba esencialmente a la mujer burguesa y sólo surgirán en el siglo XX revistas femeninas de cariz más modesto.

De las preocupaciones del siglo XIX por la enseñanza nació el interés por el niño, al que se vio como un posible consumidor de prensa. A partir de los años cuarenta sale en Madrid una media de casi una revista infantil por año, cifra elevada si se considera que sólo podían comprarlas las clases adineradas (Cazottes, 1987).

Es difícil apreciar la lectura de la prensa, su penetración en la sociedad española, porque si la instrucción llegó, aunque muy lentamente, hasta las clases modestas, no todos los alfabetizados de esta clase, lo mismo que de la clase media baja, podían comprarse un periódico o una revista. El ejemplo del obrero es significativo a este respecto. A partir de la década de los cincuenta y sobre todo después de la Gloriosa, se sintió la necesidad de abrir escuelas para instruir a esta nueva categoría social que va a producir su propia prensa. Sin embargo, no fueron los obreros los suscriptores de estas publicaciones, sino las asociaciones, en las que se hacía una lectura colectiva, ya que, en caso de que supiera leer, el sueldo de unos 12 reales al día no le permitía gastarse cuatro para suscribirse por

---

<sup>4</sup> Por eso se tratará casi exclusivamente de la prensa de Madrid como reflejo de lo que se leía en España, sin olvidar la especificidad de la prensa de provincias, catalana, vasca, que se desarrolla mucho después de 1883. En 1850, casi el 90 % de los periódicos que circulaban por correo procedían de Madrid (Seoane, 1983, pág. 17).



un trimestre al periódico más barato, *La Emancipación*, por ejemplo (Guereña, 1986b).

Aunque con grandes diferencias en los precios de suscripción, los diarios eran caros. En 1870 *El Imparcial* valía 12 reales por trimestre; *La Correspondencia de España*, 24 reales; *La Época*, muy aristocrática, 48 reales. Uno de los semanarios más baratos, *El Periódico para Todos*, se vendía a un real, y una revista lujosa como *La Ilustración Española y Americana*, a 25 pesetas al año en 1869. Para facilitar el acceso a la prensa, algunos directores propusieron varias ediciones, una de lujo y otra económica.

A pesar de todo, el alto índice de analfabetismo y el precio elevado de la prensa a consecuencia de la falta de suscriptores la confinaron en las clases media y alta (propietarios, abogados, médicos, comerciantes, banqueros, industriales, empleados<sup>5</sup>), las cuales no constituyeron un número de lectores suficiente para que se transformara al mismo ritmo que en otros países industrializados.

La prensa surge primero para servir los intereses de los partidos políticos, con una profusión de periódicos liberales y serviles, muchos de vida muy efímera. El *Semanario Patriótico* (1808-1812), fundado por Manuel José Quintana, fue el primer gran periódico de la historia de la prensa española y uno de los más representativos de la primera etapa liberal. Periódico serio, se dirigió a un público ilustrado y propagó una ideología de clase (Dérozier, A., 1973). Con la vuelta de los exiliados a España, se inicia una nueva etapa hacia una verdadera prensa moderna. Los diarios adoptan un gran formato, con artículos de fondo en primera página. A imitación de la prensa francesa, se introduce el folletín, al que el diario progresista *El Eco del Comercio* (1834-1849) dedicará más espacio. Andrés Borrego (1802-1891), el decano de los periodistas españoles, publica el diario moderado *El Español* (1835), inspirado en *The Times* de Londres, en el que acepta la colaboración de hombres de opiniones diversas. En 1850, Ángel Fernández de los Ríos publica en la capital *Las Novedades*, un diario progresista en el que se manifiesta su intención de introducir noticias de España y del extranjero. Sin embargo, habrá que esperar la aparición de *La Correspondencia de España* en 1859 para pasar de la prensa de opinión, de partido, que quiso ser el «cuarto poder», a la prensa llamada de información que se consolidará durante la Restauración. Esta evolución, que se efectuó en el momento de mayor politización de la prensa —prensa democrática: *La Democracia*, *La Discusión*; prensa progresista: *La Iberia*; prensa conservadora: *La España*, *La Época*; prensa ultraderechista: *La Regeneración*, *La Esperanza*—, no se hubiera conseguido sin la extensión de la red del ferrocarril y del telégrafo. La primera agencia de noticias fue creada por Nilo Fabra (1843-1903) en 1867, pero el primer intento lo llevó a cabo Manuel de Santa Ana (1820-1894) en 1848 con su *Carta Autógrafo*, convertida luego en *La Correspondencia de España*.

Sin caer en una interpretación simplista de la dualidad entre prensa de opinión y prensa noticiara, puesto que esta última no podía ser totalmente independiente, es evidente que tiene una vocación «popular» a diferencia de la prensa de

<sup>5</sup> El empleado no podía suscribirse a más de un periódico por año. De los 10.000 reales que ganaba durante la Restauración, le quedaban 50 reales para periódicos (Cazottes, 1982, pág. 8).

partido, que no interesa más que a grupos reducidos de lectores. Así, de medio elitista, el periódico intenta transformarse en medio de masas (Álvarez, 1981). La implantación de nuevas tecnologías en la impresión permitirá el aumento de las tiradas, quizá con cierto desfase entre las posibilidades y la demanda, todavía modesta, si se compara con otros países. Las prensas mecánicas de poco rendimiento son sustituidas en la década de los sesenta por grandes rotativas que salían de la fábrica Marinoni de París. En 1870, *El Imparcial* adquiere máquinas más modernas aún, de cuatro grandes rollos, que imprimían 20.000 ejemplares por hora.

Para bajar el precio del periódico e incrementar las tiradas se introduce la publicidad, a la que dio más espacio hacia 1880 (una página o más de las cuatro que tenía) *El Liberal*, que en 1879 había introducido una innovadora sección de anuncios por palabras. Esta evolución hacia la empresa mercantil, lucrativa, acarreó cambios en el aspecto formal para que el diario fuera más atractivo: introducción de los titulares, del sensacionalismo. Aparecen entonces el reportaje y la entrevista. En 1880, *El Liberal* alcanzó los 70.000 ejemplares con el famoso crimen de la calle de Fuencarral en Madrid, cuando la tirada media de los diarios de mayor difusión era de 40.000 a 50.000 ejemplares.

Cuatro grandes diarios presiden la información en el último cuarto del siglo XIX: *La Correspondencia de España* que con una tirada superior a 50.000 ejemplares compitió por el primer puesto con *El Imparcial* creado por Eduardo Gasset y Artime (1832-1894) en 1867; *El Liberal*, muy moderno, nacido de una escisión de *El Imparcial*; y en 1890 *El Heraldo de Madrid*, fundado por Felipe Ducazcal (1845-1891). Uno de los mayores alicientes del diario de Gasset y Artime fue el suplemento literario ideado por Fernánflor a partir de 1873, *Los Lunes de El Imparcial*, que en 1880 tiraba entre 120.000 y 140.000 ejemplares. Seguía además publicándose *La Época*, diario de la clase alta desde su fundación en 1849 e instrumento del canovismo alfonsino durante la Restauración. Entre la prensa madrileña de opinión, los republicanos tenían *El Globo*, *La República*; los católicos, *El Fénix*, *El Siglo Futuro*. Había también periódicos que eran los portavoces de los hombres políticos: *El Resumen* de Francisco Serrano, *El Correo* de Práxedes Mateo Sagasta, *El Mundo* de Cristino Martos, *El Tiempo* de Manuel Silvela.

Por otra parte, la ley de 1883 facilitó el auge de la prensa regional, la catalana en particular, que había nacido en 1843 con *Lo Verdader Catalá*, primera publicación en catalán. Entre los periódicos más destacados hay que citar *La Renaixença*, *La Veu de Catalunya* (Torrent, 1969) además del *Diario de Barcelona*, que salió a la calle en 1792 y que tuvo la exclusiva hasta la publicación de *El Vapor* en 1833. Sólo permanecieron con carácter propio de prensa de partido y doctrinal, la prensa carlista y la prensa obrera. En aquella, *La Esperanza* lleva el estandarte a partir de 1844. Después de la Gloriosa, varios diarios católicos se adhirieron al carlismo además de muchas creaciones de revistas: 24 periódicos nuevos en la Península en 1868, 50 en 1869 (*Altar y Trono*, *El Cencerro*, *La Lealtad Española*), 59 en 1870 (Garmendía, 1975).

La prensa obrera, en general barata, de vida precaria y corta tirada, fue expresión del movimiento obrero e instrumento de propaganda (Guereña, 1974, 1986b). El primer periódico marcadamente obrero se llamó *El Eco de la Clase Trabajadora*, publicado en Madrid en 1855, pero esta prensa se desarrolló inten-

samente después de la Revolución de 1868 con publicaciones internacionalistas, marxistas, anarquistas: *La Federación* (Barcelona, 1869-1874), *La Solidaridad* (Madrid, 1870-1871), *El Socialista* (Madrid, 1886-1900), *Revista Blanca* (Madrid, 1898-1902) (Castillo & Otero, 1987; Lida, 1970; Valls, 1988).

### 1.6.2. Revistas literarias y Romanticismo

Aparecen en la cuarta década del siglo las revistas *El Correo Nacional* (1838-1842) y el *Liceo Artístico y Literario Español* (1838). La primera supone la reincorporación al periodismo de Andrés Borrego (1802-1891), quien desde su dimisión de *El Español* (1835-1838 y 1845-1848), el 14 de agosto de 1836, permaneció aislado de toda iniciativa periodística. *El Correo Nacional*, situado en una línea monárquica-constitucionalista, creó el ambiente propicio para la reconciliación de los partidos frente a las estridencias demagógicas. Fueron célebres las colaboraciones de Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), Ramón de Campoamor (1817-1901), Alberto Lista (1775-1848), Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), Gabriel García Tassara (1817-1865)... La serie de trabajos debidos a Juan Donoso Cortés (1809-1853) —*El Clasicismo y el Romanticismo*—, así como las numerosas críticas realizadas por el equipo de redactores, dan probada muestra de una medida y ponderación poco comunes. La censura de cualquier tipo de exageración o amaneramiento literario es una prueba evidente del llamado periodismo ecléctico. No menos interesante al respecto es el *Liceo Artístico y Literario Español*, órgano de aquellas célebres veladas literarias organizadas por los socios del Liceo y cuyo credo no era otro que el de abrazar la conciliación entre clásicos y románticos. El sello característico de la publicación se basa en esta premisa y atiende por ello exclusivamente a la calidad literaria de las obras, clásicas o románticas.

La prensa periódica refleja con sumo detalle las polémicas literarias de este período histórico. Gracias a ella asistimos a una defensa a ultranza de los postulados románticos en *El Artista* (1835-1836), revista dirigida por Eugenio de Ochoa (1815-1872) y Federico de Madrazo (1815-1894). Ambos compaginan a la perfección el texto literario y el grabado; de ahí que dicho periódico sea en España uno de los principales documentos para analizar el movimiento romántico en la literatura y en las demás artes. No menos romántica fue la revista *El Siglo* (1834). Su lista de colaboradores es por sí sola significativa: José de Espronceda (1808-1842), Antonio Ros de Olano (1808-1886), José García de Villalta (1801-1846), Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), Joaquín Francisco Pacheco (1808-1865), Pablo Alonso AVECILLA (1810-1860) y Ventura de la Vega (1807-1865). En la misma línea editorial se situó *No me olvides* (1837-1838), que consiguió reunir, entre un insuperable número de colaboradores, a los más destacados seguidores del Romanticismo, como José Zorrilla (1817-1893), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), Juan Donoso Cortés, José Joaquín de Mora (1782-1864), Miguel de los Santos Álvarez (1817-1892)... En *No me olvides* se mezclan, junto con los artículos de Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849), los versos y narraciones, la crítica literaria, artística y teatral y las crónicas de la moda en el vestir tanto en España como en el extranjero. No menos incisiva fue *La Estrella* (1833-1834),



revista muy crítica en sus postulados contra el Romanticismo, movimiento que define con el apelativo de *monstruosa* literatura. A través del periódico se canalizan los distintos credos ideológicos y literarios. Constituye un testimonio imprescindible para el conocimiento de los primeros brotes del Romanticismo y corrientes estéticas de la primera mitad del siglo XIX, como ocurre con *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura* (1823-1824) y su inmediato continuador *El Vapor. Periódico Mercantil, Político y Literario de Cataluña* (1833-1835), publicaciones enfocadas hacia un Romanticismo histórico-tradicionalista, cuyo principal mentor fue Walter Scott.

### 1.6.3. Prensa ilustrada, femenina y familiar

La prensa periódica del XIX, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, se caracteriza por su alta especialización con un público lector que se determina según su sexo, su edad, su categoría social o profesional. El primer acontecimiento notable es la publicación en Madrid en 1836 del *Semanario Pintoresco Español*, «lectura de las familias, enciclopedia popular». Con esta revista de divulgación y entretenimiento, fundada por Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) según los modelos del *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque*, nace la prensa ilustrada cuya vía inició *El Artista* el año anterior, y que se perfeccionará a lo largo del siglo, generalizándose la técnica de la cincografía y más tarde la fotografía para ilustrar los sucesos de actualidad. Semanario apolítico, de espíritu pequeño-burgués, tuvo muy buena acogida y en poco tiempo reunió más de 5.000 suscriptores. Mostró desde el principio un fuerte apego a la tradición nacional y gran preocupación por el grabado en madera para ilustrar la España pintoresca en sus costumbres y monumentos (Le Gentil, 1909). Esta revista y *El Museo Universal* (1857-1869), «periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles» (Páez Ríos, 1952), más abierto al extranjero, son las dos publicaciones que reflejan mejor las diversas direcciones del Romanticismo español, palabra que apareció por primera vez en *El Europeo* (1823-1824) de Barcelona. El éxito del *Semanario* produjo una floración de revistas ilustradas: *Siglo XIX*, *No me olvides*, *El Panorama*, etc. El *Observatorio Pintoresco* (1837) fue dirigido por Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891), autor serio y ponderado cuando la ocasión le era propicia, pero también jocoso y con humor desenfadado si la situación le era favorable. Sus artículos, firmados con el seudónimo El Tío Pilili, son una prueba evidente de este tipo de escrito festivo. En *El Observatorio* colaboraron autores de indudable filiación costumbrista, como Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), y poetas que gozaron en su época de un éxito poco común, como Augusto Ferrán (1830-1880). *El Museo de las Familias* (1843-1867), creado por Francisco de Paula Mellado a semejanza del *Musée des Familles*, fue una miscelánea de lecturas que sufrió mucho ante la presencia del *Semanario* dirigido por Fernández de los Ríos a partir de 1846, el cual fundó en Madrid en 1849 *La Ilustración* (periódico universal). Como sus hermanas inglesa (1842) y francesa (1843), su propósito era dar cuenta de la actualidad con el texto y el grabado (500 grabados en 1849, 650 en 1850). Se inicia así una larga serie de *Ilustraciones* que culminará en 1869 con la prestigiosa *La Ilustración Espa-*



*ñola y Americana* (1869-1921) de Abelardo de Carlos (1822-1884). Esta revista de consumo ostentoso de la clase burguesa, que anunció 2.000 suscriptores en pocos meses, llevaba como subtítulo «Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades». Allí se publicaron novelas en serie como *Amor y anores* de Fernanflor (1888) o *Doña Berta* de Clarín (1891). Dedicaba también sus páginas a difundir la ciencia, las artes, los conocimientos útiles, al mismo tiempo que la actualidad, magníficamente ilustrada por Pellicer, Fortuny, Ortego, Perea, etc. En la última década del siglo, *Blanco y Negro* (1891), revista literaria, informativa y recreativa de mucho éxito, compitió a partir de 1894 con otra excelente revista, *Nuevo Mundo*, fundada por José del Perojo (1852-1908).

Otras revistas ilustradas proponían esencialmente lecturas amenas para toda la familia. Una de las mejores y de más larga vida fue *El Periódico para Todos* (1872-1883) creado por tres célebres folletinistas: Manuel Fernández y González (1821-1888), Torcuato Tárrago y Mateos (1822-1889) y Ramón Ortega y Frías (1825-1883). Cada entrega semanal de 16 páginas contenía tres novelas por lo menos, originales y no de «extranjero sabor», y varias secciones de viajes, cuentos, relatos históricos, causas célebres y pasatiempos (Cazottes, 1981).

Entre las revistas culturales que encarnan el espíritu de la época, a las que se suscribía la burguesía más que la aristocracia, las más destacadas fueron la *Revista de España*, fundada por José Luis Albareda (1828-1897) en 1868, la *Revista Europea* (1874-1880), dirigida por Ricardo Medina y Palacio Valdés, la *Revista Contemporánea* (1875-1907) de José del Perojo (1852-1908) (Paz, 1950) donde colaboran Amós Escalante (1831-1902), Pereda y Campoamor. La *Revista Moderna*, en la que escriben Manuel del Palacio (1832-1906), Ramón de Campoamor, Antonio Fernández Grilo (1845-1906), Salvador Rueda (1857-1933), etc., y publica Galdós algunos capítulos de su novela *Misericordia*. La *España Moderna* (1889-1914) de José Lázaro Galdiano (1862-1947) quiso ser más tarde lo que la *Revue des deux Mondes* era para Francia (Villapadierna, 1986): divulgó a Tolstoi, Turgeniev, Ibsen, e incluyó escritos de Valera, Pardo Bazán, Galdós, Clarín o Unamuno, que adelantó allí en artículos su libro *En torno al casticismo* (1894).

La prensa femenina, que al principio no se diferenció de la prensa literaria sino por una sección de modas, tuvo una vida precaria en sus primeros años. *El Periódico de las Damas* (1822) dejó de publicarse después de seis meses de existencia por no haber llegado a 200 suscriptoras. Hasta la década de los cuarenta, esta prensa no fue más que un eco del movimiento romántico. Salieron en Madrid *La Espigadera* (1837), *La Mariposa* (1839), *El Tocador* (1844); en Valencia, *La Psiquis* (1840); en La Coruña, *El Iris del Bello Sexo* (1841). En 1842, Francisco Flores Arenas (1801-1877) creó en Cádiz *La Moda*, titulada en 1863 *La Moda Elegante Ilustrada*, que se publicó en Madrid a partir de 1870. De gran aceptación, este periódico de señoras y señoritas, que contenía «los últimos figurines iluminados de la moda de París, patrones de tamaño natural, modelos de trabajo a la aguja, crochet, tapicerías en colores, novelas, crónicas, bellas artes, música...» fue, con *La Guirnalda* (1867) y *Correo de la Moda*, una de las revistas femeninas de más larga duración. Ésta, que se llamó primero *Ellas* en 1851, anuncia la prensa feminista con sus reivindicaciones del derecho de la mujer a la instrucción y al acceso a todas las labores. Unos años antes habían surgido en Barcelona *El Pensil del Bello Sexo* (1845) y *La Madre de Familia* (1846), que di-

fundían ideas fourieristas en la defensa de la mujer como «ser social» (Marrades & Perinat, 1980, pág. 329). Con más o menos atrevimiento, debido al miedo de la burguesía a todo cambio, en la mayoría de las revistas posteriores la profusión de artículos que tratan de la instrucción y emancipación de la mujer pone de manifiesto su deseo de romper los moldes tradicionales para superar el papel de madre y esposa sumisa. Varias escritoras fueron activas directoras de estas revistas: Ángela Grassi (1823-1883) y Joaquina García Balmaseda (1837-1893) dirigieron el *Correo de la Moda*; Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), *La Mujer* (1871); Sofía Tartilán (†1888), *La Ilustración de la Mujer* (1873), Pilar Sinués de Marco (1835-1893), *Flores y Perlas* (1883), etc. (Roig Castellanos, 1977).

A partir de los años cuarenta, el público juvenil dispone de revistas específicas<sup>6</sup>: *El Amigo de la Niñez* (1840), *El Amigo de la Juventud* (1841), *El Museo de los Niños* (1842), etc., que se vieron enfrentadas a lo largo del siglo con grandes dificultades por causa de las pocas suscripciones y de la falta de costumbre de escribir para los jóvenes. Entre las mejores publicaciones destacan *Los Niños* (1870-1877) de Carlos Frontaura (1835-1910), *La Niñez* (1879-1882) de Manuel Ossorio y Bernard (1831-1904) y *La Ilustración de los Niños* (1878-1883) de José Novi y Pereda. Más de educación que de recreo, estas revistas, de tono doctoral y moralizador para agradar a los padres de familia, contribuyeron con los textos y las ilustraciones a integrar a los infantiles lectores en el conservadurismo de la clase burguesa (Cazottes, 1987).

#### 1.6.4. Prensa satírica y diccionarios burlescos

La situación sociopolítica de España dio impulso a una prensa satírica tanto más virulenta cuanto que gozó de mayor libertad, y cuyos lectores se encontraron sobre todo en la clase media. Se inicia en 1812 con *La Abeja Española* de Cádiz, trasladada luego a Madrid.

Aunque alcanzaron menor difusión, los diccionarios burlescos constituyen un interesante subgénero menor de literatura política y costumbrista. Se trata de obras de circunstancias, como señala Pedro Álvarez de Miranda, «que sólo sirvieron entonces para enconar aún más el enfrentamiento ideológico y la acalorada discusión sobre ciertas voces y conceptos. Pero precisamente por ello conservan hoy, para quien desde la historia política y social se aproxime a ellas, la fuerza del testimonio vivo, el interés que se deriva de su peculiar modo de registrar aquellas tensiones» (1984, pág. 163). Por ello el diccionario burlesco reflejará con especial detenimiento el léxico político y los diversos comportamientos sociales de una determinada época.

Bartolomé José Gallardo (1776-1852) es, sin lugar a dudas, uno de los escritores más representativos de este subgénero literario. Se dio a conocer en la prensa española como uno de los periodistas más incisivos y mordaces. En septiembre de 1812 fundó *La Abeja Española* (Rodríguez Moñino, 1965), publica-

<sup>6</sup> La primera publicación española para niños fue *Gaceta de los Niños*, de 1798. Luego hasta 1840 no se publicó más que *Minerva de la Juventud*, en 1833 (Altabella, 1971; Vázquez, 1963).

ción que atacó con virulencia inusitada a la Inquisición. Gallardo colaboró en numerosas publicaciones de corte festivo y su nombre o seudónimo —El bachiller Justo Encina, Dómine Lucas, Lucas Correa de Lebrija y Brozas...— solía ser habitual en no pocas revistas de idéntico cuño. En 1811 publicó un *Diccionario crítico burlesco del que se titula Diccionario razonado manual. Para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*. La obra que ataca Gallardo —publicada en Cádiz. Imprenta del Estado Mayor General— se atribuye a los diputados Manuel Freire de Castrillón y Justo Pastor Pérez.

El *Diccionario* de Gallardo propició nuevas publicaciones de idéntico corte y significado. Así, en 1813 Francisco Aragonés (1764-1837) publicó un *Diccionario crítico-serio en contraposición al Burlesco*. El autor manifiesta su oposición a Gallardo, alineándose ideológicamente con el *Diccionario razonado*. De gran interés es también el *Diccionario de las gentes del mundo para uso de la corte y de la aldea, escrito en francés por un joven eremita. Traducido al castellano y aumentado con muchas voces por tres amigos*, publicado en Madrid, en 1820. Los traductores, que presentan la obra como un «curso de moral política», muestran su inclinación hacia un tipo de liberalismo moderado, e intentan «atemperar el anticlericalismo del original francés y comparten con él un enjuiciamiento a la vez severo y escéptico de la moral pública y de las relaciones sociales» (Álvarez de Miranda, 1984, pág. 159).

En una línea más acorde con el género costumbrista estaría el folleto titulado *Diccionario de los flamantes. Obra útil a todos los que la compren. Por Sir Satsbú* (Barcelona, 1829), anagrama que encubre al periodista catalán Faustino Bastús (1799-1873). Fue plagiada por un tal El-Modhafer en 1843, fecha en la que se publica un nuevo diccionario político titulado *Diccionario explicativo de los nuevos vocablos y acepciones que han introducido en el habla vulgar de nuestra patria las banderías políticas*. Sin embargo, el diccionario de mayor relevancia en este preciso campo del léxico político es el *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo*, publicado en 1855. Allí se recoge un copioso material léxico relacionado con la política de la primera mitad del siglo xix.

Destaca como figura representativa de ese tipo de periodismo satírico Sebastián Miñano (1799-1845), clérigo de ideas avanzadas que colaboró en un periódico, *El Censor*, considerado como una publicación de gran relevancia en los anales del costumbrismo. El periódico vivió en el Trienio Liberal —desde el 5 de agosto de 1820 hasta el 13 de julio de 1822— y en sus páginas se aunaron la sátira política y el artículo puramente literario. Gracias a este intervalo constitucional pudo publicar sus *Cartas del madrileño* y en Madrid, 1820, dos series bajo el título general de *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena* y *Cartas de Don Justo Balanza a un Pobrecito Hablador*.

Los *Lamentos* constituyen la serie más interesante de este corpus literario, cuya principal atracción es la diatriba política. La beligerancia en este preciso campo es una nota esencial del xix, un siglo dividido en facciones e inmerso en una crisis constitucional. El conjunto total de los *Lamentos* muestra una clara in-



tención satírica; sin embargo, el recurso literario utilizado es más bien propio del siglo XVIII. De ilustre tradición literaria es el ardid periodístico de crear corresponsales ficticios, gracias a los cuales el autor puede analizar desde diversas perspectivas un determinado comportamiento social. Tanto su actitud como los procedimientos literarios utilizados por Miñano posibilitaron el acercamiento entre este autor y Mariano José de Larra (1809-1837). La sátira política de Miñano queda, sin embargo, muy lejos del costumbrismo propiciado por los maestros del género. Los diez *lamentos* de que consta la serie suponen una beligerancia política infrecuente.

Durante el Trienio Liberal *El Zurriago* (1821)<sup>7</sup> fue un modelo de prensa exaltada que dirigió sus «zurriagazos» contra toda moderación. A su imitación vieron la luz *La Zurriaga*, *El Zurriagazo*, *El Garrote*, *El Garrotazo* y otros muchos periódicos combativos y de vida azarosa. En 1828, en pleno período absolutista, Larra inicia un nuevo periodismo costumbrista con *El Duende Satírico del Día*, en cuyos cinco números dejó correr su pluma crítica. En la década de los treinta, el periodismo satírico entra en un ciclo de expansión. Sobresale *Fray Gerundio* de Modesto Lafuente (1806-1866), primero en León en 1837 y luego en Madrid a partir de 1838, con las acertadas charlas de un fraile con su lego Tirabeque. En los años cuarenta descuellan las publicaciones de Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873), ayudado por su fiel colaborador Juan Martínez Villergas (1817-1894): *Guindilla* (1842-1843), *La Risa* (1843), *El Dómine Lucas* (1844), *El Fandango* (1844). En Barcelona destaca *El Papagayo* (1842-1844; Bozal, 1979).

Uno de los periódicos más significativos y populares fue *Fray Gerundio* (1837-1842). Para que los ejemplares de *Fray Gerundio* no desentonasen con la formación eclesiástica de su protagonista, Lafuente los llamó *capilladas*, imprimiendo en León hasta un total de 52. Trasladado a Madrid, su autor hizo una vez más gala de un fino humor e ironía mordaz, arremetiendo contra la venalidad de los políticos y representantes gubernamentales en general. Escrito íntegramente por él, muchos de los artículos del periódico están redactados en forma dialogada. Por un lado presenta al personaje Fray Gerundio, teologista, dogmatizador, avieso en sus juicios y, en muchas ocasiones, irreverente; por otro, el lego Pelegrín Tirabeque que bajo capa de una ingenua ignorancia alardea de una malignidad astuta e intencionada. Fray Gerundio gusta de la ironía y no prescinde del chiste fácil y chocarrero. En los medios periodísticos de la época se le comparó con Don Quijote, mientras que el ladino Tirabeque era equiparado a Sancho Panza. Mientras Tirabeque habla de la España defectuosa que conoce, Fray Gerundio lo hace de la España intachable que quisiera conocer. De ahí que lo mejor de su sátira y lo

---

<sup>7</sup> *El Zurriago. Periódico político*, Madrid, Imprenta de A. Fernández y al final en la de M. R. y Cerro, 1821-1823. Imprimió un total de 92 números —21 en 1821, 60 en 1822 y 11 en 1823—. De desigual periodicidad, con frecuencia insertaba una nota en la que se decía: «Este periódico se publicará de cuando en cuando, y por ahora no tiene día fijo». El 14 de enero de 1823 empezó a salir con el título de *Apéndice al Zurriago*. Fueron sus redactores Félix Mejía y Benigno Morales. El primero ya había fundado con anterioridad *La Colmena*, de idéntico corte satírico, y *El Constitucional*, también de corta vida.



más cruel de su ironía se dirija hacia las corruptelas políticas, únicas causantes del atraso e ingobernabilidad de España. El periódico dejó de publicarse durante la regencia del general Espartero, a causa de los incidentes protagonizados por Juan Prim, diputado a la sazón por Tarragona, y el propio Modesto Lafuente.

No menos procaz e incisivo fue un periódico ya citado con anterioridad: *El Guirigay*. De todas sus secciones, la más punzante y atrevida fue la titulada *Cencerrada*, escrita por Ibrahím Clarete, seudónimo tras el que se ocultaba Luis González Bravo (1811-1871). Las *Cencerradas* estaban redactadas en forma de diálogo entre dos supuestos personajes. Sus ataques contra los representantes políticos pueblan las páginas de esta publicación. Por ejemplo, en la *Cencerrada* del 13 de marzo de 1839 se lee lo siguiente: «¡Matar a un ministro! Es casi tanto como poner el dedo en la llaga. Matar a un ministro legalmente, en el garrote, verbigracia, es el bello ideal de la justicia humana». No menos agresiva es la *Cencerrada* del 27 de abril del mismo año, referida también a los ministros del Gobierno: «¿Quiénes son los ministros? Son seis hombres nulos, heterogéneos, cobardes, absolutistas, que en virtud de una orden contraria a la ley mandan contra la voluntad de la nación [...] Verdugos voluntarios que mensualmente cuentan el oro del pueblo y se lo embolsan como galardón de los asesinatos que mensualmente se perpetran por su ignorancia y tenacidad en no dejar las poltronas; como el verdugo, los ministros comen con el dinero del pueblo; como el verdugo, los ministros son odiados por el pueblo». La veta satírica iniciada en el Trienio Liberal encuentra a mediados del siglo XIX feliz continuación. El periódico se convierte en un medio festivo que sirve de trampolín a numerosos escritores noveles que querían destacar en un tipo de periodismo mordaz y agresivo no ajeno a la política. Son publicaciones que se suceden a un ritmo vertiginoso y que con la misma celeridad mueren.

El más claro ejemplo de este periodismo hermanado por las coincidencias ideológicas se encuentra en *El Fandango* (1844-1845), publicación procaz e insolente que atacó con dureza inusitada a los eclesiásticos. La xenofobia fue también un rasgo peculiar de sus colaboradores, hábiles maestros en la composición de epigramas en los que se censuraban las actitudes y comportamientos de franceses e ingleses. El mismo Martínez Villergas, conocido también con los seudónimos El Tío Camorra y Antón Perulero, redactó y dirigió numerosísimas publicaciones de marcado matiz satírico y festivo, como *El Burro* (1845-1846), *El Tío Camorra* (1847-1848), *Don Circunstancias* (1848-1849), *El Moro Muza* (1862), *Jeremías* (1866-1869).

Al comienzo de la segunda mitad del siglo, apareció *El Padre Cobos* (1854-1856), periódico satírico de suma importancia en los anales de este tipo de periodismo. Su director, don Cándido Nocedal (1821-1885), combatió duramente y con no poca agresividad a los dos prohombres del Bienio Progresista, Baldomero Espartero y Leopoldo O'Donnell. La redacción de *El Padre Cobos* estuvo formada por Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), Ceferino Suárez Bravo (1825-1896), Eduardo González Pedroso (1822-1862), Adelardo López de Ayala (1828-1879), José de Selgas y Carrasco (1822-1882), Emilio Arrieta (1823-1894) y José M.<sup>a</sup> de Goizueta (1816-1884). Los artículos y diversas secciones que figuran en el periódico aparecen sin firma. En el número 2, de 1 de

octubre de 1854, se recoge en la primera página una serie de interrogantes emitida por el público sobre la autoría de los artículos de *El Padre Cobos*. El periódico, con aire socarrón y desenfadado, oculta el nombre de sus redactores. Su aparición en los medios periodísticos se debe, según aquéllos, «a que todo está patas arriba, todo anda descarrilado, nada está en su puesto, y muy en particular la literatura y las artes». En esta profesión de fe observamos las intenciones del equipo de redacción, su *misión* en este momento específico de la vida española, lanzar diatribas a diestro y siniestro con un estilo zumbón y jocoso. En sus páginas no observamos la sátira soez o grosera, ni el chiste procaz u obsceno. Su estilo, aunque mordaz, no será nunca chocarrero. En un principio sus ataques iban dirigidos contra los medios literarios, sólo ocasionalmente contra la clase política; sin embargo, a partir del 3 de diciembre de 1854, año I, número 11, aparece en la portada un aviso a los suscriptores en el que se indica que la publicación sale a partir de entonces «con hábito político, aunque algunos digan que ya lo usaba antes, lo cual es una calumnia que mi castidad somete al fallo de la opinión *privada* —que no ha de ser todo público— y entrega el voto *particular* de sus suscriptores; porque los particulares está visto que valen mucho más que los generales, aunque los últimos cuesten más caros. Con esto y con algunas gotas de agua bendita para tormento de los malos y tortura de los tontos, pone las manos en la masa, esto es, el dedo en la llaga, que masa es, y llaga tiene eso que se llama la gestión o el agio de la cosa pública».

*El Padre Cobos* ridiculizó al partido progresista, y especialmente a Espartero y O'Donnell. La sección del periódico conocida con el nombre de «Indirectas» atacó duramente a políticos, oradores, escritores y a todo ser humano que contraviniera las sanas intenciones del periódico, al igual que la sección titulada «Anuncios». La frase lapidaria y el estilo conciso de párrafo breve definían desde una perspectiva grotesca y ridícula a la persona que estaba en el punto de mira de los redactores del periódico.

En los años que precedieron a la Septembrina o Revolución del 68 aparece un auténtico aluvión de publicaciones satíricas y festivas. Desde la llamada «era de O'Donnell» hasta el destronamiento de Isabel II, la prensa esgrime sus armas desde una perspectiva satírica y cómica, en ocasiones, y de singular virulencia en la mayoría de los casos. El matiz revolucionario suele emerger con cierta frecuencia en esta época, como en el periódico *El Látigo* (1854-1855), dirigido por Antonio Ribot y Fontseré (1813-1871) en un principio y más tarde por el conocido novelista Pedro A. de Alarcón. Desde sus páginas, y bajo los seudónimos El Zagal y El Hijo Pródigo, Alarcón arremetió con feroz virulencia contra la religión, la monarquía y el partido conservador. A raíz del conocido lance con Heriberto García de Quevedo (1819-1871), defensor público de la reina Isabel II a través de las páginas de *La Época*, Alarcón fue retado a duelo por injurias a la reina. El escritor pudo salvar la vida gracias a la generosidad de Heriberto García, consumado duelista que prefirió no darle muerte. Este conocido episodio, tal como lo comentó en reiteradas ocasiones Alarcón, puso punto final a sus colaboraciones plagadas de difamaciones y calumnias, limitándose desde entonces a escribir artículos de crítica y de literatura. Por estas fechas se publicaron periódicos de muy corta duración, al igual que en el Trienio Liberal. Publicaciones

que duraban semanas o a lo sumo escasos meses, como *El Eco de las Barricadas*, *El Tío Crispín*, *Fray Tinieblas*, *Pero-Grullo*, *La Zambomba*, *El Sainete*, *El Charlatán*, *El Paleta*, *El Diablo Verde*, *La Malva*, *La Batuta*, *El Bombo*, *El Pito...* De todo este mosaico periodístico se podría destacar *Gil Blas* (1864-1872), asaz venenoso e irrespetuoso con las autoridades eclesiásticas y políticas. Su fundador, Luis Rivera (1826-1872), antimonárquico y liberal, consiguió reunir a un grupo de incisivos e ingeniosos periodistas, como Roberto Robert —colector de la colección costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles*—, Manuel del Palacio (1832-1906), Eusebio Blasco (1844-1903), Eduardo Saco (1831-1898), Antón Sánchez Pérez (1838-1912) y Federico Balart (1831-1905), que satirizaron hasta la saciedad a Narváez, González Bravo y O'Donnell. En las páginas del *Gil Blas* aparecieron las firmas de los más célebres ilustradores y caricaturistas de la época, como Perea, Ortego, Pellicer y Urrabieta. Por regla general la prensa satírica de esta época —como en el caso de *El Mosquito*, *El Cascabel* y el mismo *Gil Blas*— arremetió contra los personajes más afamados del momento, desde figurones, lechuginos o petimetres políticos hasta damas o damiselas de dudosa reputación. De toda esta galería destaca la figura de la reina Isabel II, dibujada en estos periódicos como hembra de trapío, oronda, redonda y con la corona torcida sobre la frente. A su lado solían figurar los favoritos —el barítono Obregón, Marfori...— y el rey Francisco, conocido por el remoquete de Doña Paquita o Pastafloa. Don Francisco de Asís aparecía acompañado de su *fiel* amigo Ramos de Meneses, su barbero de antaño, que más tarde sería recompensado con el ducado de Baños. No menos mordaces y festivas son las caricaturas de la famosa sor Patrocinio, siempre con sus llagas y aire compungido, o los padres Claret, Fulgencio y Cirilo de Alameda, dibujados siempre con los ojos brillantes, el vientre caído, los hábitos remangados y en las manos una botella, unas castañuelas o unas disciplinas flageladoras. Con igual tonalidad aparecen descritos los políticos, así por ejemplo Narváez figura siempre con tufos sobre las orejas, sombrero calañés y espadón. A Castelar se le describe habitualmente con un enorme abdomen, gran bigote y gorro frigio; Sagasta aparece con un grandísimo tupé.

El periodismo mordaz y agresivo encuentra feliz acogida durante los años que precedieron y siguieron a la Septembrina. Papeles festivos, hojas sueltas, folletos, revistas que atacaban con virulencia inusitada los sucesivos cambios ministeriales. La prensa de este período es una discusión partidista de los intereses del Estado. De esta forma surgen publicaciones anarquistas y republicano-federales destinadas a la censura y ridiculización de las Cortes y del Gobierno. Por ejemplo, el periódico satírico *La Gorda*, de dudosa intención y que exageraba la actitud revolucionaria para que reaccionasen los conservadores. Escrito con ingenio y gracia, fue de menos aviesa intención que su antónimo en el título, *La Flaca*. El periódico satírico-político que más larga existencia tuvo en Madrid fue *El Cencerro* (1870-1912), fundado por el comandante Luis Corsini. *El Cencerro* atacó a los eclesiásticos y su popularidad se debió, entre otros aspectos, a la publicidad empleada para vender ejemplares: era condición *sine qua non* que el vendedor tuviera grandes barbas, blusa anudada a la cintura, pañuelo rojo en el cuello y un gran cencerro en la mano, que hacía sonar con estridencia para anunciar la publicación; tales vendedores eran conocidos con el nombre de *petroleros*.



En este variopinto mundo de la prensa festiva y satírica no faltan periódicos que se anunciaban con no poco ingenio, como la revista fundada por Adolfo Llanos Alcaraz, titulada *¡A la una!* (1869), que según iban saliendo números tomaba sucesivamente distintos títulos horarios: *¡A las dos!*, *¡A las dos y cuarto!*, *¡A las dos y media!*, *¡¡¡A las tres menos un minuto!!!*, hasta llegar a la denominación *¡A las tres menos treinta segundos!* La misión de todas estas publicaciones era la censura desde una perspectiva jocosa, de ahí que todo partido político esgrimiera sus armas a través de estas revistas. La sátira contra la monarquía o el Gobierno solía ser el principal contenido. No faltan en esta galería de periódicos los de clara tendencia carlista, conscientes sus colaboradores de que el momento histórico les era propicio. Frente a los semanarios carlistas de la llamada tendencia seria —*Altar y Trono* (1869-1871)— aparecen otros periódicos satíricos de indudable filiación carlista, como *El Papeleto* (1868-1871), *Rigoletto* (1869-1872), *El Gato* (1868) y *El Pendón Español* (1870).

Desde la Revolución de Septiembre y la regencia de Serrano hasta la Primera República y Restauración de la monarquía borbónica, la prensa satírica conoce períodos de dispar contenido y enfoque. Ante la virulencia y agresividad de las primeras décadas del período isabelino, observamos en el último tercio del siglo XIX un tipo de prensa igualmente agresiva. El humor rezuma en muchos títulos de periódicos —*El Ganso*, *La Seca*, *El Capitán Araña*, *El Tío Porra*, *Los Vampiros*, *El Tío Forra-Gaitas*, *El Mono Rey*, *El Llorón*, *Juan Palomo...*—; sin embargo, en las últimas décadas la periodicidad y número de títulos es inferior al de épocas anteriores. Aún así en la Restauración aparecen periódicos de marcado matiz satírico, como *El Duende* (1876-1878), *El Buñuelo* (1880), *Crónica del Sable* (1882), *El Clarín* (1883), *¡Verán Ustedes!* (1885), *El Chichinguaco* (1886), *El Matute* (1890), *El Tío Verdades* (1892), *Gedeón* (1895-1915)..., publicaciones preocupadas más por la sátira política que por otros aspectos de la vida cotidiana.

El modelo fue *Madrid Cómico* (1883-1897) de Sinesio Delgado (1859-1928), que proponía los «paliques» de Clarín, la chistosa crónica de Taboada y la gracia de los dibujos de Cilla.



## Bibliografía

- ACOSTA MONTORO, José**, *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama (1973), 2 vols.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1966).
- AGULHON, Maurice**, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, París, Colin (1977).
- ALAOUI, Setty**, *Les éditions espagnoles de l'oeuvre d'Emile Zola*, Lyon, Universidad de Lyon II (1991). Tesis mecanografiada.
- ALBERDI, Ramón**, *La formación profesional en Barcelona. Política-Pensamiento-Instituciones, 1875-1923*, Barcelona, Ediciones Don Bosco (1980).
- ALMELA Y VIVES, Francisco**, *El editor Mariano de Cabrerizo*, Valencia, CSIC (1949).  
— *El Liceo Valenciano. Sus figuras y sus actividades*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura (1962).
- ALTABELLA, José**, "Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico", *GP* 229 (1971), págs. 157-166; 230 (1971), págs. 59-69.
- ÁLVAREZ, Jesús Timoteo**, *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, Universidad de Navarra (1981).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro**, "Algunos diccionarios burlescos de la primera mitad del siglo XIX (1811-1855)", *Rom* 2 (1984), págs. 165-167.
- ANDRÉS MARTÍN, Melquíades**, "La supresión de las facultades de Teología en las Universidades españolas, 1852", *RET* 28 (1968), págs. 319-358.
- ANGUERA, Pere**, *El Centre de Lectura de Reus. Una institució ciutadana*, Barcelona, Edicions 62 (1977).
- Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios (1881-1882)*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos.
- ARANDA DONCEL, Juan**, *La Universidad Libre de Córdoba (1870-1874)*, Córdoba, Universidad (1974).
- ARTIGAS SANZ, M.<sup>a</sup> Carmen**, *El libro romántico en España*, Madrid, CSIC (1953), 4 vols.
- ASENJO, Antonio**, *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales (1933a).  
— *La prensa madrileña a través de los siglos. Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925*, Madrid, Ayuntamiento (1933b).
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel**, "El proyecto cultural de *La España Moderna* y la literatura (1889-1914)", *Estudios y ensayos*, Alcalá de Henares, Universidad (1991a), págs. 131-143.  
— "La editorial *La España Moderna*" *AO* 31-32 (1981-1982), págs. 133-199; y *Estudios y ensayos*, Alcalá de Henares, Universidad (1991b), págs. 169-217.

- AUBERT, Paul**, “Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo”, en *La sociedad madrileña durante la Restauración. 1876-1931*, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 113-122.
- AZAÑA, Manuel**, “Tres generaciones del Ateneo” (1930), *Obras completas*, vol. I, México, Oasis (1966), págs. 620-637.
- BALDÓ LACOMBA, Marc**, *Profesores y estudiantes en la época romántica. La Universidad de Valencia en la crisis del Antiguo Régimen (1786-1843)*, Valencia, Ayuntamiento (1984).
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé**, “Las bibliotecas públicas provinciales (1835-1885). Un intento de promoción de la lectura en España”, *RED* 288 (1989), págs. 271-304.
- BELTRÁN, Miguel**, *Ideologías y gasto público en España (1814-1860)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales (1977).
- BENÍTEZ, Rubén**, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, Porrúa Turanzas (1979).
- BENSOUSSAN, Albert**, *José Yxart (1852-1895). Théâtre et critique à Barcelone*, Lille, Universidad de Lille III (1982).
- BLANQUAT, Josette, y BOTREL, Jean-F.** (eds.), “*Clarín*” y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893), Rennes, Universidad (1981).
- BOTREL, Jean-F.**, *La sociedad de ediciones literarias y artísticas Librería Paul Ollendorff. (Contribution à l'étude de l'édition en langue espagnole, à Paris, au début du XXe siècle)*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines (1970).
- (ed.) *Preludios de “Clarín”*, Oviedo, IDEA (1972).
- “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, en Jean-F. BOTREL y Serge SALAÜN (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974a), págs. 111-155.
- “Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne”, *MCV* 9 (1973), págs. 417-482; 10 (1974b), págs. 233-271.
- “Sobre la condición de escritor en España: Galdós y la Casa editorial Perlado, Páez y Cía., sucesores de Hernando (1904-1920)”, *LD* 4, 8 (1974c), págs. 261-270.
- “Estadísticas de la prensa madrileña de 1858 a 1909, según el Registro de Contribución Industrial” en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1975), págs. 25-46.
- “Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration”, en *L'infra-littérature en Espagne au XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancier de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Universidad (1977), págs. 103-121.
- “Des professionnels de la clandestinité: les aveugles colporteurs d'imprimés dans l'Espagne contemporaine”, en *Histoire et clandestinité du Moyen-Age à la première guerre mondiale*, Albi, Revue du Vivarais (1979), págs. 301-316.
- “La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas”, en *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI (1982a), págs. 119-176.
- “La diffusion de *Madrid Cómic*, 1886-1897”, en *Presse et Public*, Rennes, Universidad (1982b), págs. 21-40.

- BOTREL, Jean-F.**, “Le succès d’édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós: essai de bibliométrie”, *ALEUA* 3 (1984), págs. 119-157; 4 (1985a), págs. 29-66.
- *Pour un histoire littéraire de l’Espagne (1868-1914)*, Lille, Universidad (1985b).
  - “Les libraires français en Espagne (1840-1920)”, en *Histoire du livre et de l’édition dans les pays ibériques. La dépendance*, Burdeos, Universidad (1986), págs. 61-84.
  - “Para una estadística bibliográfica de la España contemporánea. Reflexiones y sugerencias”, en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1987a), págs. 105-113.
  - “L’aptitude à communiquer: Alphabétisation et scolarisation en Espagne de 1860 à 1920” en *De l’alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVI-XIXe siècle*, París, CNRS (1987b), págs. 105-159.
  - *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les libraires*, Madrid, Casa de Velázquez (1988a).
  - “Les conditions de la production culturelle”, en *1900 en Espagne*, Burdeos, Universidad (1988b), págs. 23-45 (en colaboración con Jean M. Desvois). Versión española: *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991), págs. 33-58.
  - “Le parti-pris d’en rire. L’exemple de *Madrid Cómic* (1882-1897)”, en *Le discours de la presse* (Colloque Rennes 1987), Rennes, Universidad (1989a), págs. 85-92.
  - “La littérature du peuple dans l’Espagne contemporaine”, en *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1989b), págs. 277-299.
  - “Le commerce des livres et imprimés entre l’Espagne et la France (1850-1920)”, en *L’Espagne, la France et la Communauté Européenne*, Madrid, Casa de Velázquez y CSIC (1989c), págs. 115-133.
  - “El Cosmos Editorial (1883-1900)”, en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, PPU (1989d), págs. 89-99.
  - “Le roman en Espagne au temps de *La Regenta*: tendances et statistiques”, *Cot* 18 (1989e), págs. 5-22.
  - “Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*”, en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero (1992), págs. 109-128.
  - *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1993a).
  - “Lectura popular en la España del siglo XIX”, *CHA* 516 (1993b), págs. 69-91.
- BOZAL, Valeriano**, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación (1979).
- CABRERA, Mercedes; ELORZA, Antonio; VALERO, Javier, y VÁZQUEZ, Matilde**, “Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1875)” en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1975), págs. 47-147.
- CAFFARENA SUCH, Ángel**, *El Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga. Bosquejo biográfico*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce (1966).
- CANAL Y MORELL, Jordi**, “La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea”, *HC* 7 (1992), págs. 183-205.
- CANELLA SECADES, Fermín**, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, Oviedo, Imprenta de Flórez, Gusano y Cía. (1903-1904); 2.<sup>a</sup> ed.
- CANSINOS ASSENS, Rafael**, *La novela de un literato. I: 1882-1914*, Madrid, Alianza (1982).

- CARAFI Y MORERA, Enric**, *El centre recreatiu i cultural, 1877-1987: 110 anys d'història gelidenca. Breu recorregut pels locals gelidencs d'esbarjo*, Gelida, Ayuntamiento (1987).
- CARO BAROJA, Julio**, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente (1969).
- CARRASCO SAYZ, Adolfo**, *Reseña de la prensa periódica militar*, Barcelona, Imprenta de Fidel Giró (1898).
- CARRILLO, Víctor**, «Marketing et édition au XIX<sup>e</sup> siècle. La Sociedad Literaria de Madrid», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, Universidad (1977), págs. 7-101.
- CASASSAS YMBERT, Jordi**, *L'Ateneu Barcelonés dels seus orígens als nostres dies*, Barcelona, La Magrana (1986).
- CASTAÑÓN, Jesús**, “Sebastián de Miñano, un periodista del período liberal”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 83-102.
- CASTELLANO, Philippe**, *L'Enciclopedia Espasa (1907-1933). Histoire d'une entreprise d'édition espagnole*. Tesis dirigida por Jean-F. Botrel, Rennes, Universidad de Rennes II (1994).
- CASTILLO, Santiago**, “La prensa diaria de Madrid: notas para el análisis de las estadísticas del timbre (1873-1887)” en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1975), págs. 149-198.
- “La labor editorial del PSOE en el siglo XIX”, *EHS* 8-9 (1979), págs. 181-195.
- CASTILLO, Santiago**, y **OTERO CARVAJAL, Luis E.** (eds.), *Prensa obrera en Madrid (1855-1936)*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987).
- CAZOTTES, Gisèle**, *El Periódico para Todos. Index*, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1981).
- *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Universidad Paul Valéry (1982).
- “Eléments de caractérisation de la presse madrilène pour les jeunes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1870-1885)”, *Iris* 2 (1987), págs. 1-38.
- CELMA VALERO, M.<sup>a</sup> Pilar**, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar (1991).
- CENDÁN PAZOS, Fernando**, *Historia del derecho español de prensa e imprenta, 1502-1966*, Madrid, Editora Nacional (1974).
- CEPEDA ADÁN, José**, *Los movimientos estudiantiles (1900-1936)*, Madrid, Ayuntamiento (1985).
- CEPRIÁN NIETO, Bernardo**, *Del Consejo de Instrucción Pública al Consejo Escolar del Estado. Origen y evolución, 1836-1986*, Madrid, UNED (1991).
- CHASTAGNARET, Gerard**, “Un ejemplo de revista científica: la *Revista Minera* desde 1850 a 1914”, en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1975), págs. 223-239.



- COLMENAR ORZAES, Carmen,** y **CARREÑO, Miryam,** "El acceso de la mujer a la enseñanza oficial en la Universidad Central durante el siglo XIX español", en *Higher education and society. Historical perspectives*, vol. I, Salamanca, Universidad (1985), págs. 100-112.
- COTARELO Y MORI, Emilio,** "Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX", *RBAM* 18 (1928), págs. 121-139.
- DÉROZIER, Albert,** "Le *Semanario Patriótico* et son ideologie de classe (1808-1812)", en *La question de la "bourgeoisie" dans le monde hispanique au XIXe siècle* (Colloque Bordeaux 1970), Burdeos, Bière (1973), págs. 15-36.
- DÉROZIER, Claudette,** "La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la Regencia de Espartero: *El Cangrejo* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *Guindilla* (1842-1843)", en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 117-131.
- DOMERGUE, Lucienne,** *Le livre en Espagne au temps de la Révolution française*, Lyon, Universidad (1984).
- DROCHON, Paul,** "L'Eglise Catholique vue par la presse protestante espagnole sous la Révolution de 1868", en Clara E. LIDA e Iris M. ZAVALA (eds.), *La Revolución de 1868. Historia. Pensamiento. Literatura*, Nueva York, Las Américas (1970), págs. 317-347.
- EGUIZÁBAL, José Eugenio de,** *Apuntes para una historia de la legislación española sobre imprenta...*, Madrid, Impta. Revista de Legislación (1879).
- ESCOLAR, Hipólito,** *El compromiso intelectual de bibliotecarios y editores*, Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez (1989).
- (ed.), *Historia ilustrada del libro*, Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez (1996).
- EZAMA GIL, Ángeles,** *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad (1992).
- FERNÁNDEZ, Pura,** "Datos en torno a la bibliografía y difusión de la literatura popular en el Madrid del siglo XIX: la imprenta de Manuel Minuesa (1816-1888)", *AIEM* 21 (1992), págs. 225-240.
- *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam, Atlanta (1995).
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Carmen,** *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio de la organización interna y de su actuación en favor de Galicia*, La Coruña, Do Castro (1981).
- FERNÁNDEZ MOURILLO, Manuel,** "La publicación de libros en nuestra historia legislativa", *BCOLMB* 7-8 (1930), págs. 155-160.
- FERRERAS, Juan I.,** *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus (1972).
- *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus (1973).
- *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus (1976).
- *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1979).
- FONTANELLA, Lee,** *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna y Frankfurt, Lang (1982).

- FRANCOS RODRÍGUEZ, José**, *Contar vejece. De las Memorias de un gacetillero (1893-1897)*, Madrid, CIAP (1928).
- FUENTES, Juan F.**, "La biblioteca del teniente general D. José MacCrohon", *BRAH* 190, 2 (1994), págs. 235-282.
- GALLEGO BURÍN, Antonio**, "Datos para la historia del periodismo español: una colección de periódicos del reinado de Fernando VII (1820-1823), en *Estudios eruditos in memoriam Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Imprenta Vda. e Hijos de Jaime Rats (1927), págs. 347-367.
- GAMAZO BERRUECO, Sara**, *La "Revista Española" (Madrid, 1832-1836)*, Barcelona, ETD Micropublicaciones (1989).
- GARCÍA EJARQUE, Luis**, "Las primeras bibliotecas en las escuelas. (La creación de las bibliotecas populares en las escuelas españolas entre 1847 y 1864)", *EBibl* 8 (1989), págs. I-XVI.
- GARCÍA FRAILE, Juan A.**, "El Fomento de las Artes durante la Restauración (1883-1912)", en Jean-Louis GUERENA y Alejandro TIANA (eds.), *Clases populares. Cultura. Educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1989), págs. 439-453.
- GARCÍA PADRINO, Jaime**, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez (1992).
- GARMENDÍA, Vincent**, "Notas para un estudio de la prensa carlista (1868-1876)", en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1975), págs. 207-220.
- GARRORENA MORALES, Ángel**, *El Ateneo de Madrid y la teoría de la monarquía liberal (1836-1847)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1974).
- GIL NOVALES, Alberto**, "Prensa satírica de la época de Larra: *El Matamoscas*", en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 133-140.  
— *El primer Ateneo. 1820-1823*, Madrid, Ateneo (1986).
- GIL Y ZÁRATE, Antonio**, *De la Instrucción Pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos (1855), 3 vols.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco**, *Escritos sobre la Universidad española*, ed. Teresa RODRÍGUEZ DE LECEA, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- GÓMEZ APARICIO, Pedro**, *Historia del periodismo español*, Madrid, Editora Nacional, (1967-1974), 3 vols.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**, *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Barcelona y Buenos Aires, Juventud (1941).
- GÓMEZ GARCÍA, M.<sup>a</sup> Nieves**, "El real decreto y la circular del marqués de Orovio de 1875: repercusiones en el claustro universitario y la prensa de Sevilla", *HE* 2 (1983), págs. 325-335.
- GÓMEZ IMAZ, Manuel**, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos (1910).
- GÓMEZ REA, Javier**, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", *CBibl* 32 (1978), págs. 65-140.

**GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (1934-1941), 3 vols.

**GUASTAVINO GALLENT, Guillermo**, *El depósito legal de obras impresas en España. Su historia, su reorganización y resultados (1958-1961)*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1962).

**GUEREÑA, Jean-L.**, “Notas acerca de la prensa internacionalista y su público”, en *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Madrid, Edicusa (1974), págs. 241-252.

— “Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 77-91.

— “Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)”, en *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI (1982), págs. 81-118.

— “La projection sociale de l’Université à la fin du XIXe siècle: l’Extension Universitaire en Espagne”, en *Higher education and society. Historical perspectives*, vol. 1, Salamanca, Universidad (1985), págs. 208-218.

— “Prensa y educación popular. La Revista del Fomento de las Artes”, en *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco (1986a), págs. 203-219.

— “La presse ouvrière sous le Sexenio: La Emancipación (1871-1873)”, en *Typologie de la presse hispanique*, Rennes, Universidad (1986b), págs. 153-165.

— “Pour une histoire de la statistique scolaire en Espagne au XIXe siècle (I)”, *MCV* 23 (1987a), págs. 431-454.

— “Clarín en la Extensión Universitaria ovetense (1898-1901)”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional, Oviedo 1984*, Oviedo, Universidad (1987b), págs. 155-176.

— *Pour une histoire de l’éducation populaire en Espagne (1840-1920)*, Besançon, Université (1989a).

— “Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España contemporánea”, *EHS* 50-51 (1989b), págs. 273-305.

— “Una aproximación a la sociabilidad popular: el caso de Asturias bajo la Restauración (1875-1900)”, *EHS* 50-51 (1989c), págs. 201-222.

— “Les antécédents du Fomento de las Artes. La Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores (1847-1858)”, *BHi* 92, 2 (1990a), págs. 761-787.

— “Escolarización y demanda popular de educación en el último tercio del siglo XIX”, *HC* 3 (1990b), págs. 199-218.

— “L’Université espagnole à la fin du XIXe siècle. Approche sociologique du corps professoral”, en Jean-Louis GUEREÑA, Eve-Marie FELL y Jean-René AYMES (eds.), *L’Université en Espagne et en Amérique latine. (Réalités institutionnelles et sociologiques)*, Tours, Universidad (1991a), págs. 225-249.

— “Las instituciones culturales”, en Serge SALAÜN y Carlos SERRANO (eds.), *1900 en España*, Madrid, España Calpe (1991b), cap. IV, págs. 59-83.

**HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1894). Ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional y Ollero-Ramos (1993).

**HERNÁNDEZ DÍAZ, José M.**, “La condición de los estudiantes de Salamanca en el umbral del siglo XX”, en *Higher education and society. Historical perspectives*, vol. II, Salamanca, Universidad (1985), págs. 336-349.

- HERNÁNDEZ DÍAZ, José M.<sup>a</sup>**, “De la Ley Moyano al siglo xx”, en Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Laureano ROBLES CARCEDO y Luis Enrique RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES (eds.), *La Universidad de Salamanca. I: Trayectoria histórica y proyecciones*, Salamanca, Universidad (1989), págs. 203-227.
- HIBBS-LISSORGUES, Solange**, “La presse traditionaliste face à la littérature: *La Hor-miga de Oro*”, en *Typologie de la presse hispanique*, Rennes, Universidad (1986), págs. 69-77.
- “La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (I)”, *ALEUA* 7 (1991), págs. 99-119; 9 (1993), págs. 85-101; 10 (1994), págs. 147-172.
- HORTELANO, Benito**, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe (1936).
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio**, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. I: Los orígenes*, Madrid, Taurus (1973).
- JOURNEAU, Brigitte**, “*El Padre Cobos*, journal satirico-politique, et son action anti-gouvernementale”, *Crisol* 2 (1984), págs. 17-34.
- LABRA, Rafael M.<sup>a</sup> de**, *El Ateneo de Madrid (1835-1905). Notas históricas*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso (1906).
- LE GENTIL, Georges**, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle. Aperçu bibliographique*, París, Hachette (1909).
- LECUYER, Marie-Cl.**, “Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840”, *EHS* 50-51 (1989), págs. 145-159.
- “Feuilletons et feuilletonistes en Espagne sous Isabelle II”, *Iris* (1993), págs. 157-182.
- LIDA, Clara E.**, “Notas sobre la prensa anarquista”, en Clara E. LIDA e Iris ZAVALA (eds.), *La Revolución de 1868. Historia. Pensamiento. Literatura*, Nueva York, Las Américas (1970), págs. 311-315.
- LLORENS, Vicente**, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia (1968).
- *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1979).
- LYONS, Martin**, “Les best-sellers”, en *Histoire de l'édition française*, vol. III, París, Promodis (1985), págs. 369-397.
- MACHADO, Manuel**, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana (1913).
- MARRADES, María Isabel, y PERINAT, Adolfo**, *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1980).
- MARRAST, Robert**, *José de Espronceda et son temps*, París, Klincksieck (1974).
- MARTÍN GARCÍA, M.<sup>a</sup> José**, “Desmantelamiento de la Universidad tradicional”, en Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Laureano ROBLES CARCEDO y Luis Enrique RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES (eds.), *La Universidad de Salamanca. I: Trayectoria histórica y proyecciones*, Salamanca, Universidad (1989), págs. 185-202.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.**, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1991).
- MAURICE, Jacques**, “Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea”, *EHS* 50-51 (1989), págs. 133-143.



**MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y RUIZ RODRIGO, Cándido,** *La Universidad como problema en los intelectuales regeneracionistas*, Valencia, Universidad (1982).

**MELON, Paul,** *L'enseignement supérieur en Espagne*, Paris, Armand Colin (1898).

**MESONERO ROMANOS, Ramón de,** *Escenas matritenses*; 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ignacio Boix (1845).

— *Memorias de un setentón*, Madrid, Ilustración Española y Americana (1880).

**MILLARES CARLO, Agustín,** *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, Fondo de Cultura Económica (1971).

**MONGUIÓ, Luis,** "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", *RHM* 17, 1951, págs. 111-127.

**MONTESINOS, José F.,** *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia (1965).

— *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia (1966).

— *Valera o la ficción libre*, Madrid, Castalia (1969).

**MORALEJO ÁLVAREZ, M.<sup>a</sup> Remedios, y PEDRAZA PRADES, M.<sup>a</sup> Dolores,** *La biblioteca del Casino de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1982).

**MORENO MARTÍNEZ, Pedro L.,** *Alfabetización y cultura impresa en Lorca (1760-1860)*, Murcia, Universidad (1989).

**NOMBELA, Julio,** *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La Última Moda, (1910-1911), 4 vols.; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Tebas (1976).

**OLIVES CANALS, Santiago,** *Bergues de las Casas, helenista y editor (1801-1879)*, Barcelona, CSIC (1947).

**OLMET, Luis Antón del, y GARCÍA CARAFFA, Arturo,** *Los grandes españoles: Galdós*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo (1912).

**ORTEGA Y GASSET, Manuel,** *El Imparcial: biografía de un gran diario*, Zaragoza, Librería General (1956).

**PABLO-ROMERO DE LA CÁMARA, María,** *Historia del Ateneo de Sevilla (1887-1931)*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (1982).

**PÁEZ RÍOS, Elena,** *El Museo Universal, 1857-1869*, Madrid, CSIC (1952).

**PAGANO, José León,** *A través de la España literaria*, vol. II, Barcelona, Maucci, s. a.

**PALAU Y DULCET, Antonio,** *Memorias de un librero catalán (1867-1935)*, Barcelona, Librería Catalonia (1935).

**PALENQUE, Marta,** *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. "La Ilustración Española y Americana" (1869-1905)*, Sevilla, Alfar (1990).

**PALOMEQUE TORRES, Antonio,** *Los estudios universitarios en Cataluña bajo la reacción absolutista y el triunfo liberal hasta la reforma de Pidal (1824-1845)*, Barcelona, Universidad (1974).

- PANIAGUA, Domingo**, *Revistas culturales contemporáneas*, Madrid, Ediciones Punta Europa (1964).
- PAZ, Ramón**, *Revista Contemporánea*, Madrid, CSIC (1950).
- PEÑA HINOJOSA, Baltasar**, “El Liceo: medio siglo de vida cultural malagueña”, *G* 22, 24 (1972), págs. 163-180.
- PEREIRA, Juan C.**, y **GARCÍA, Fernando**, “Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del siglo XIX”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. I, Madrid, Comunidad de Madrid (1986), págs. 211-227.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael**, “La editorial Sempere en Hispanoamérica y España”, *RIA* 69 (1970), págs. 551-555.
- PESET, Mariano** y **José L.**, “La enseñanza del derecho y la legislación sobre Universidades durante el reinado de Fernando VII (1808-1833)”, *AHDE* 38 (1968), págs. 229-375.
- “Universidades y enseñanza en la regencia de Isabel II (1833-1843)”, *AHDE* 39 (1969), págs. 481-544.
- *La Universidad española (Siglos XVIII y XIX). Despotismo ilustrado y Revolución liberal*, Madrid, Taurus (1974).
- “Las Universidades españolas del siglo XIX y las ciencias”, *Ayer* 7 (*La ciencia en la España del siglo XIX*) (1992), págs. 19-49.
- PESET, José L.**; **GARMA, S.**, y **PÉREZ GARZÓN, Juan S.**, *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa*, Madrid, Siglo XXI (1978).
- PESET, José L.**, y **HERNÁNDEZ SANDIOCA, Elena**, *Historia de la educación en España. Textos y documentos. II: De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación (1979).
- *Universidad, poder académico y cambio social (Alcalá de Henares, 1508-Madrid, 1874)*, Madrid, Consejo de Universidades (1990).
- PHILLIPS, Allen W.**, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner (1976).
- PICATOSTE, Felipe**, *Memoria sobre las bibliotecas populares*, Madrid, Imprenta Nacional (1870).
- PICAVEA, Ricardo Macías**, *El problema nacional. Hechos, causas, remedios*, Madrid, Victoriano Suárez (1899).
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro**, “Algunas noticias sobre las publicaciones taurinas madrileñas (1874-1931)”, en *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*, vol. II, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 374-387.
- POSADA, Adolfo**, *La enseñanza del derecho en las Universidades. Estado actual de la misma en España y proyectos de reformas*, Madrid, Imprenta de la Revista de las Provincias (1889).
- *Fragmentos de mis memorias*, Oviedo, Universidad (1983).
- REBOREDO OLIVENZA, José D.**, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria (1866-1900)*, Vitoria, Diputación Foral de Alava (1988).
- REIG SALVÁ, Carolina**, *Vicente Salvá: un valenciano de prestigio internacional*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1972).

**RÍOS CARRATALÁ, Juan A.,** *Románticos y provincianos. (La literatura en Alicante, 1839-1886)*, Alicante, Universidad y Caja de Ahorros Provincial (1987).

**RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio,** *Historia de una infamia bibliográfica...*, Madrid, Castalia (1965).

**ROIG CASTELLANOS, Mercedes,** *La mujer y la prensa*, Madrid, s. e. (1977).

**ROKISKI LÁZARO, Gloria,** *"Cartas Españolas" (Madrid, 1831-1832). Estudio preliminar e índices*, Barcelona, ETD Micropublicaciones (1989).

**ROMERO TOBAR, Leonardo,** "Un gabinete de lectura en el Madrid del siglo XIX", *AÍEM* 12 (1966), págs. 1-7.

— "Sobre censura de periódicos en el siglo XIX. (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849)", en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja de Ahorros Insular de Gran Canaria (1975a), págs. 465-500.

— "Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa", *CBibl* 32 (1975b), págs. 89-108.

— *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Barcelona. Fundación Juan March y Ariel (1976).

— "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX", en *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Ediciones Anel (1987), págs. 93-104.

— "Relato y grabado en las revistas románticas. Los inicios de una relación", *VL* 6, 1 (1990), págs. 157-170.

— *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994).

**RUBIO CREMADES, Enrique,** *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1977-1979), 3 vols.

— "La prensa satírica madrileña en el Romanticismo", *Rom* 2 (1984a), págs. 168-174.

— "La Periodicomanía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal", *ALEUA* 3 (1984b), págs. 429-446; 4 (1985), págs. 383-414.

— "La Crónica, revista literaria de 1844-1845", *ALEUA* 5 (1986-1987), págs. 461-477.

— "Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 95-103.

— *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español"*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1995).

**RUBIO JIMÉNEZ, Jesús,** "La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación", *Seg* 39-40 (1984), págs. 193-231.

**RUIZ SALVADOR, Antonio,** *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis (1971).

**RUMEU DE ARMAS, Antonio,** *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar (1940).

**RUPÉREZ, Paloma,** *La cuestión universitaria y la Noche de San Daniel*, Madrid, Edicusa (1975).

**SÁENZ DE SANTA MARÍA, Carmelo,** *Historia de la Universidad de Deusto (1886-1961)*, Bilbao, Universidad de Deusto (1962).

- SÁNCHEZ ARANDA, José, y BARRERA, Carlos**, *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Universidad de Navarra (1992).
- SANTOYO, Julio C.**, *Teoría y crítica de la traducción: antología*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona (1987).
- SANZ DÍAZ, Federico**, *El alumnado de la Universidad de Valladolid en el siglo XIX (1837-1886)*, Valladolid, Universidad (1978).
- SEOANE, M.<sup>a</sup> Cruz**, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Castalia (1977).
- *Historia del periodismo en España. II: El siglo XIX*, Madrid, Alianza (1983).
- SERRANO, Carlos**, “Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?”, en Serge SALAÜN y Carlos SERRANO (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991), págs. 85-106.
- SIMÓN CABARGA, José**, *Historia del Ateneo de Santander*, Madrid, Editora Nacional (1963).
- SIMÓN DÍAZ, José**, “*Semanario Pintoresco Español*” (Madrid, 1836-1857), Madrid, CSIC (1946).
- *Liceo Artístico y Literario* (Madrid, 1838), Madrid, CSIC (1947).
- *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900. Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1968-1975), 4 vols.
- *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños (1981).
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, “Revistas españolas femeninas del siglo XIX”, en *Home-naje a Don Agustín Miralles Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja de Ahorros Insular de Gran Canaria (1975), págs. 401-445.
- SOLÀ GUSSINYER, Pere**, “Acerca del modelo asociativo de culturización popular de la Restauración”, en Jean-L. GUEREÑA y Alejandro TIANA (eds.), *Clases populares. Cultura. Educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1989), págs. 393-402.
- THIESSE, Anne-M.**, “Le roman populaire”, en *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, París, Promodis (1985).
- TORRENT, Joan**, *La prensa de Barcelona. 1641-1967*, Barcelona, Bruguera (1969).
- TRENC BALLESTER, Eliseo**, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona (1977).
- (ed.), *La prensa ilustrada en España. Las “Ilustraciones” (1850-1920)*, Montpellier, Universidad (1996).
- TUDELA, Mariano**, “Cien años de historia”, en *Café Gijón. Cien años de historia. Nombres, vidas, amores y muertos*, Madrid, Kaydeda (1988), págs. 21-121.
- UCELAY DA CAL, Margarita**, “*Los españoles pintados por sí mismos*” (1843-1844). *Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México (1951).
- UNAMUNO, Miguel de**, *De la enseñanza superior en España*, Madrid, Revista Nueva (1899).
- URREIZTIETA, José L.**, *Las tertulias de rebotica en España. (Siglo XVIII-Siglo XX)*, Madrid, Ediciones Alonso (1958).



- VALLE LÓPEZ, Ángela del**, *La Universidad Central y su distrito en el primer decenio de la Restauración borbónica (1875-1885)*, Madrid, Consejo de Universidades (1990a), 2 vols.
- “Acceso de la mujer a la educación en el distrito de la Universidad Central a finales del siglo XIX (1875-1885)”, en *Mujer y educación en España. 1860-1975*, Santiago, Universidad (1990b), págs. 534-545.
  - “Función de la Universidad Central a finales del siglo XIX, formación de una élite rectora”, en Jean-L. GUEREÑA, Eve-M. FELL y Jean R. AYMES (eds.), *L'Université en Espagne et en Amérique latine. (Réalités institutionnelles et sociologiques)*, Tours, Universidad (1991), págs. 251-271.
- VALLS, Josep F.**, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos (1988).
- VV. AA.**, *Presse et pouvoir en Espagne, 1868-1975*, Madrid, Casa de Velázquez (1996).
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline**, *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, Aix, Universidad (1985).
- VÁZQUEZ, Jesús M.<sup>a</sup>**, *La prensa infantil en España*, Madrid, Doncel (1963).
- VÉLEZ Y VICENTE, Pilar**, *El libre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya (1989).
- VICENTE HERNÁNDEZ, Ulpiano**, *D. Rafael M.<sup>a</sup> de Labra y Cadrana, reformador de la Educación Nacional*, Granada, Universidad (1992).
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco**, *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC (1985).
- “Teoría y práctica del obrerismo democrático: el Fomento de las Artes, 1847-1876”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. II, Madrid, Comunidad de Madrid (1986), págs. 71-96.
  - “Instituciones culturales, sociedad civil e intelectuales en el Madrid de la Restauración”, en Ángel BAHAMONDE MAGRO y Luis E. OTERO CARVAJAL (eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*, vol. II, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 79-99.
- VILLAPADIERNA, Maryse**, “La España Moderna 1889-1914: éléments de caractérisation d'une revue culturelle sous la Restauration” en *Typologie de la presse hispanique*, Rennes, Universidad (1986), págs. 79-86.
- VIÑAO FRAGO, Antonio**, “A la cultura por la lectura. Las bibliotecas populares (1869-1885)”, en Jean-L. GUEREÑA y Alejandro TIANA (eds.), *Clases populares. Cultura. Educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez y UNED (1989), págs. 301-335.
- ZAMORA VICENTE, Alonso**, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid, Taurus (1973).
- ZAVALA, Iris M.**, “La prensa exaltada en el Trienio Constitucional: El Zurriago”, *BHi* 69 (1967), págs. 365-388.
- *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971).
  - *Románticos y socialistas, Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI (1972).
  - “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en *Censura y literatura peninsulares. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Atlanta (1987), págs. 147-157.

**ZAVALA, Iris M.**, "Literatura: romanticismo y costumbrismo", en *HEMP* 35, 2, Madrid, Espasa Calpe (1989), págs. 1-183.

**ZORRILLA CASTRESANA, Restituto**, *Los hábitos de lectura de Bilbao durante el estado de excepción (1876-1879)*, Bilbao, Universidad del País Vasco (1989).



## Capítulo 2



# El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica\*

*Ermanno Caldera, Guillermo Carnero, Carlos García Barrón, David T. Gies, Russell P. Sebold*

- 2.1. Los términos «romancesco» y «romántico»: su historia y su sentido.  
*Russell P. Sebold.*
- 2.2. Cronología y continuidad del Romanticismo.  
*Russell P. Sebold.*
- 2.3. El paisaje, el «yo» sensible, el misticismo, el dolor, el satanismo.  
*Russell P. Sebold.*
- 2.4. Huida del presente y exotismo en las Letras románticas.  
*Russell P. Sebold.*
- 2.5. La polémica romántica en Europa: episodios, temas de debate, manifiestos.  
*Ermanno Caldera.*
- 2.6. La polémica romántica en España.  
*Ermanno Caldera, Guillermo Carnero (Böhl de Faber), Carlos García Barrón (Alcalá Galiano), David T. Gies (Durán).*

\* El lector encontrará en el volumen siguiente el planteamiento teórico e historiográfico del Realismo como corriente estética y escuela literaria.





## Los términos «romancesco» y «romántico»: su historia y su sentido

Bajo la influencia del filósofo inglés John Locke y discípulos suyos como el conde de Shaftesbury y el abate de Condillac, la poética neoclásica se fue liberalizando en toda Europa, dando paso a la evolución del Romanticismo. El primer texto fechado del adjetivo inglés *romantic*, con la acepción «de carácter fabuloso o ficticio», pertenece al año 1665; mas ya en 1709, en la obra de Shaftesbury titulada *Los moralistas, una rapsodia filosófica*, este calificativo va cobrando nuevos matices que todavía hoy asociamos con él. El conde alude a cierta «fina pasión romántica en uno de esos caballeros a quienes se llama amigos de las artes», y varias páginas más adelante dirige estas palabras a su interlocutor: «Fue en esa vena romántica en la que tú arremetiste contra toda la humanidad» (Shaftesbury, 1964, II, págs. 4, 10; en éste y otros términos análogos la cursiva es siempre nuestra). A lo largo de su *Wérther* (1774), Goethe hablaría de la «romantische Überspannung», o sea, la exaltación romántica; y sobre la actitud romántica de Espronceda en la tertulia del Parnasillo, Mesonero Romanos escribiría unas palabras que parecen eco de la segunda cita de Shaftesbury: «Allí, Espronceda con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo pasado, lo presente y lo futuro» (Mesonero, 1967, V, pág. 176). Pero ya menos de veinte años después de la aparición de la citada obra de Shaftesbury, en el poema *Spring (La primavera)*, de 1728, de James Thomson, el significado de *romantic* parecía haber evolucionado considerablemente más: «Sudden he starts, / shook from his tender trance, and restless runs / to glimmering shades, and sympathetic glooms; / where the dun umbrage o'er the falling stream, / *romantic* hangs; there through the pensive dusk / strays, in heart-thrilling meditation lost» (De repente se sobresalta, / sacudido de su tierno arrobamiento; e inquieto corre / a vacilantes sombras y simpáticas tinieblas; / donde la penumbra grisácea sobre la cascada, / *romántica* cuelga; allí por el crepúsculo pensativo / vaga perdido en meditaciones que exaltan el corazón) (Thomson, 1965, pág. 41).

En Francia puede fecharse la voz *romanesque* en el año 1690, en cuyo momento su significado es: «que tiene las características literarias de la novela [*roman*]; propio de la novela». Sin embargo, pocos años más tarde, durante el Setecientos, se encuentran, en la ficción y la crítica francesas, referencias en las que tal adjetivo se aplica, no ya al conjunto de una novela, sino a episodios individuales contenidos en tales narraciones y a las actitudes emocionales suscitadas por esos episodios: en fin, se habla ya de «aventures romanesques», así como de «passions romanesques». Para entender el matiz exacto de tales sintagmas hay que recordar que se forjaron con alusión a la llamada novela ejemplar, tan característica del siglo XVII, en la que se relatan casos maravillosos y singulares, llevando elementos de los géneros boccacciano y caballeresco a un terreno más cercano a nuestra experiencia cotidiana. En tales microcosmos novelescos las acciones individuales de los personajes y sus emociones van a ser tan singulares

como los argumentos, es decir, igualmente *romanesques*, debido a su apartamiento de la norma, ya en la vertiente positiva, ya en la negativa; y como resultado, empiezan a perfilarse las psicologías idealista y satánica —ambas de carácter sensible— que iban a alternar en las obras románticas propiamente dichas (por esta fase pasa también en Inglaterra y España la evolución de la terminología romántica, utilizándose en la primera de estas naciones, a partir de 1653, las variantes adjetivales *romancial*, *romantical* y *romancical* —todas derivadas del sustantivo *romance*, como *romantic*—; y en la segunda, las estudiadas a continuación).

El postrer cuarto del siglo XVIII verá alternar en el uso francés el adjetivo autóctono *romanesque* y el adaptado del inglés, *romantique*, según se ve por dos descripciones de las orillas del lago de Bienne contenidas en la reflexión quinta de las póstumas *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Jean-Jacques Rousseau. En la primera, con *romantique*, se acusa un pálido reflejo del misticismo naturalista del pasaje de *Spring* de Thomson citado en el primer párrafo: «Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et *romantiques* que celles du lac de Genève» (Las orillas del lago de Bienne son más salvajes y *románticas* que las del lago de Ginebra; Rousseau, 1948, pág. 74). En la segunda descripción, el paseante solitario da preferencia al adjetivo tradicional, al hallarse «entouré de verdure, de fleurs, d'oiseaux, et laissant errer mes yeux au loin sur les *romanesques* rivages» (rodeado de verdura, de flores, de aves, y dejando vagar mis ojos a lo lejos sobre las *romancescas* orillas; *Ibid.*, págs. 86-87). En estos pasajes, además de ilustrarse el íntimo lazo que se da entre alma romántica y naturaleza, se ejemplifica clarísimamente otra acepción que estos calificativos tenían en el XVIII: quiero decir, la de *pittoresque*, «pintoresco», que en España se conservará en el costumbrismo de Mesonero, Larra y Estébanez Calderón.

En los decenios finales del Setecientos pululan tales aplicaciones de *romanesque* y *romantique*: las islas cubiertas de sauces, viñas y bosques, interrumpidos por prados, tienen «un aspect vraiment *romanesque*», una abadía tiene «un air vraiment claustral et *romanesque*», una casa rústica tiene su especial «*charme romantique*», y en cierto poema se contempla «le paysage aérien et *romantique* des nuages». Sobre el paisaje se reflexiona que «s'il est *romantique*, on désire de s'y reposer, l'oeil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes» (si es *romántico*, se desea reposar allí, el ojo se complace en mirarlo y pronto la imaginación enternecida empieza a ocuparlo de escenas interesantes); más aún, «sans être farouche, ni sauvage, la situation *romantique* doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond» (sin ser áspera, ni salvaje, la situación *romántica* debe ser tranquila y solitaria, a fin de que el alma no sienta allí ninguna distracción y pueda entregarse totalmente a la dulzura de un sentimiento profundo; ejemplos citados en Monglód, 1965-1966, I, págs. 108-113).

Antes de buscar ejemplos españoles de los adjetivos que nos interesan, hace falta alguna reflexión sobre la crítica dieciochesca y el sustantivo *romance*, étimo del calificativo *romancesco*. En España el nacimiento de la filología moderna y el profundo estudio de la literatura medieval durante el siglo XVIII —estudiosos, investigadores y editores como Fr. Martín Sarmiento, el marqués de Valdeflores

y Tomás Antonio Sánchez—llevaron a la representación del pasado con un nuevo y muy detallado pintoresquismo en poemas históricos de gran espectáculo, con bizarros héroes de corte caballeresco: por ejemplo, en la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín (especialmente su primera versión), y después en los *Romances históricos* del duque de Rivas. Al parecer también estamos endeudados con la erudición filológica dieciochesca por la terminología con la que todavía nos referimos a obras caracterizadas por tal color local y tan deslumbrantes protagonistas históricos; pues hacia mediados del siglo XVIII se resucita un importantísimo sentido del sustantivo *romance*, desaparecido después del siglo XV, según el cual se designaba así en la Edad Media una narración de considerable extensión, ya en verso, ya en prosa, de carácter fabuloso, compuesta por un *romancista*, a quien no se pedía tanta precisión histórica como a un cronista (véase Garci-Gómez, 1974). El primer testimonio que tenemos de la renovación de esta voz es de 1745, porque en ese año se publica el tomo II de las *Cartas eruditas y curiosas* del P. Feijoo, y allí, en la carta *De la crítica*, al distinguir entre historia y ficción, verosimilitud e inverosimilitud, para lo cual menciona narraciones inventadas como *El asno de oro* de Apuleyo, al lado de obras históricas, el benedictino utiliza un adjetivo derivado de *romance*: «Así sucede frecuentemente que uno dice con gran razón que tal historieta tiene todo el aire de fábula o narración *romancesca*» (Feijoo, 1952, pág. 602); el padre maestro está pensando en la ya mencionada definición tradicional de *novela* como relato de casos singulares y maravillosos, y por su selección del adjetivo nuevo se ve que *romance* va convirtiéndose en sinónimo de *novela*. Treinta y cuatro años más tarde, Tomás Antonio Sánchez utilizará el sustantivo *romance* para referirse al *Poema del Cid*, y con este ejemplo se nos brinda a la vez la confirmación de la relación entre los estudios filológicos y la terminología que dedujimos anteriormente. En fin, el primer editor de la epopeya cidiana escribe: «Por lo que toca al artificio de este *romance*, no hay que buscar en él muchas imágenes poéticas, mitología, ni pensamientos brillantes; aunque sujeto a cierto metro, todo es histórico, todo sencillez y naturalidad» (Sánchez, 1779-1790, I, pág. 229). Sánchez se ha fijado en lo que hoy llamaríamos el realismo del *Cid*, mas por el término medieval que emplea queda aludido a la vez el carácter parcialmente ficticio y aun caballeresco del poema.

Resulta lógico que en los mismos años se aplique el sustantivo *romance* a narraciones puramente novelescas en las que el tema se toma de aventuras heroicas del pasado. Así Pedro Montengón afirma que en su *Antenor* (1788) celebra las hazañas del fundador de Venecia y Padua «en un *romance*, y no en historia» (Montengón, 1788, I, pág. IV); y en la portada de *El Rodrigo* (1793) del mismo autor, a continuación del título aparece la siguiente designación genérica: *Romance épico*. La base de estas largas novelas es la historia, pero no pocos episodios suyos frisan en lo fantástico, con lo cual se revela su relación con el libro de caballerías. Y precisamente por este parentesco se deduce que Montengón debió echar mano del término *romance*, porque él parece haber estado al tanto del pensamiento filológico y crítico de su época. Veamos dos pasajes iluminadores de la adaptación española, más bien que traducción, de las *Lecciones sobre retórica* de Blair, debida a José Luis Munárriz, obra originalmente publicada en Madrid entre 1798 y 1801. Pues allí se distingue entre *novela*, narración ficticia ajus-



tada a la vida cotidiana normal de nuestra raza, y *romance*, narración ficticia de carácter inaudito y extravagante, ya por el carácter de los episodios, ya por el idealismo de las emociones, dotándose así esta última voz del mismo sentido que tiene la inglesa de igual forma (reitero que la española no es, empero, un extranjerismo, sino un arcaísmo nativo renovado). Primero Munárriz/Blair caracteriza «aquellos *romances* de caballería andantesca que presentaron una caballería ideal en una elevación aún más extravagante que la que tuvo en realidad»; y luego toma nota de un descenso del estilo de esas maravillosas narraciones hacia el plano de la realidad que se produjo en los siglos XVI y XVII y que es importante para lo que luego diremos: «Conservaron aún el heroísmo, la galantería y el tono moral y virtuoso de la caballería *romancesca*; pero se desterraron de ellos los dragones, los nigrománticos y castillos encantados, y comenzaron a tomar alguna semejanza con la naturaleza humana» (Munárriz, 1804, III, págs. 292, 295). Con estos ejemplos se va aclarando el nuevo sentido tanto del adjetivo como del sustantivo subrayados.

Ahora bien, por paradójico que pueda parecer a primera vista, lo que más llama la atención sobre lo romántico o desafortunado de tales ficciones es su paulatino acercamiento al plano de la realidad, en narraciones de ambientación histórica, ya remota, ya contemporánea; pues en tal plano no se espera nada especialmente extravagante, y cuando se encuentra, la sorpresa es doble. La novela histórica romántica, que empezó con el *romance* de Montengón, quiero decir su *Rodrigo*, es, en efecto, un género medio caballeresco, medio realista, un cruce entre el viejo libro de caballerías y la moderna novela realista. Para el cuarto decenio del siglo XIX el término *romance* se ve desplazado otra vez por *novela*, pero en alguna obra narrativa histórica del Romanticismo decimonónico se conservará el uso de la palabra *romance* como testimonio de su filiación con el libro de caballerías y recuerdo de los orígenes de la terminología romántica: pienso, por ejemplo, en *La heredera de Sangumí. Romance original del siglo XII* de Juan Cortada (1835).

El término *romance*, en el sentido de relato de grandes sagas caballerescas y nobles sacrificios por servir a una dama ideal, todo ello puntuado con notas decididamente realistas, se conserva asimismo en algún trabajo crítico del siglo XIX. Por ejemplo, en el discurso que leyó en la Real Academia Española el 15 de mayo de 1860, el duque de Rivas afirma que:

Walter Scott, el inmortal Walter Scott, padre verdadero del *romance* histórico, es tan eminente en conservar la índole de sus personajes y en pintar la escena y el tiempo en que los coloca, que he oído decir varias veces al ilustradísimo inglés Mr. H. Frere que no había nunca comprendido bastante la historia de Escocia hasta que leyó las *novelas* de Walter Scott. Este gran escritor, modelo único en el importante género de los *romances* históricos, muy a menudo presenta como protagonistas personajes de su invención, y hasta personas oscuras y de ninguna importancia; pero les da una vida tan verdadera, los rodea de figuras tan conocidas... (Navas Ruiz, 1971, pág. 271).

El hecho de que aparezca el sustantivo *novela* en este pasaje, junto con dos casos de *romance*, sirve para subrayar la sinonimia que existía entre las dos vo-

ces; y ello queda tanto más claro cuanto que en la página precedente el duque utiliza el sintagma «novela histórica» con el mismo significado que «romance histórico». (La alternancia entre *romance* y *novela* en la crítica de Ángel de Saavedra, gran conocedor de las técnicas del género del que habla, por cuanto escribió en verso una maravillosa novela romántica, *El moro expósito*, es a la vez sintomática de la unión de elementos humildes y realistas a lo caballeresco en esa forma narrativa. Y tampoco se trata del único sentido en el que son sinónimos *romance* y *novela*.)

En el siglo XVIII, la acepción de *romancesco* = romántico se ve más claramente en relación con el teatro que con la novela, por cuanto la inmediatez de aquel género representado nos hace aún más conscientes de la nueva índole melodramática de los argumentos, el esplín de los inocentes pero desilusionados protagonistas y la distancia entre la sociedad corrompida y el añorado estado de la naturaleza. El calificativo *romancesco* se aplica especialmente a comedias lacrimosas que ostentan estos rasgos, y el teatro sentimental es, por otra parte, un indispensable antecedente del drama romántico en otros muchos aspectos, como puede verse en el estudio de *El delincuente honrado* de Jovellanos, en el tomo precedente de esta obra. En los últimos decenios del Setecientos, *romancesco* suele aplicarse a las obras teatrales en sentido despectivo, pero hasta por estos ejemplos se presagian las acepciones que tendrá *romántico* en el futuro.

Veamos primero un juicio sobre la clásica comedia española, en su última época —*Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra* de José de Cañizares—, en la que Leandro Moratín encuentra notas decididamente romancescas. Escribe: «Jornada tercera: Pasan seis años entre la segunda y la tercera jornada. Eduardo refiere al conde de Feria cómo le llevaron a la bóveda de su familia, creyéndolo muerto; cómo pudo salir de allí, y cómo halló en la orilla del mar una gruta y una mina, que por fortuna iba a parar precisamente al jardín de la prisión de Estuarda: todo *romancesco* y maravilloso, y de aquello que no sucede jamás» (Moratín, 1867-1868, III, pág. 166). En el análisis de la comedia lacrimosa *Douglas* (1756) de John Home, debido al mismo Moratín, aparece más claramente perfilada ya la emoción romancesca o romántica: «La escena es en los cuatro actos en un gran patio del castillo, y el quinto en un bosque [...] Hay pasajes muy afectuosos; todo es grave, decoroso y trágico [...] Douglas es un joven virtuoso, inocente, amable, que muere de una estocada; las circunstancias que acompañan a esto son *romancescas* [...] Toda la acción, aunque lastimosa, es privada y doméstica [...] Esta obra, escrita ciertamente con talento e inteligencia, prueba demasiado que el género cómico lúgubre es el peor de cuantos puede elegir un autor dramático» (Moratín, 1867-1868, III, pág. 186). Para lo que sigue nos interesa tomar nota de que en otras ocasiones los críticos de los últimos años del XVIII formulan la misma especie de crítica aprovechando el sustantivo *romance*. En 1793, Santos Díez González afirma lo siguiente: «No es preciso que [la comedia lacrimosa] sea verdadera, sino verosímil. Y debe por consiguiente estar purificada de aquellos fantásticos incidentes que son lo maravilloso de los *romances* y libros de caballería» (Díez González, 1793, pág. 116).

En *El delincuente honrado*, Jovellanos nos da el análisis más económico posible del carácter romántico de su obra. El personaje don Simón afirma rotundamente: «Señores, cuanto pasa parece una *novela*» (Jovellanos, 1987, pág. 454).

¿Cuáles son las circunstancias que se describen con tal sustantivo? La respuesta a esta interrogación servirá para ilustrar la extensión de la sinonimia entre *romance* y *novela* a la nueva área de significado de la que hablamos ahora. El protagonista de la tragedia urbana jovellanesca ha matado al primer esposo de su mujer en un duelo, se considera un monstruo que envenena el corazón de ella, quiere esconder su detestable existencia en esos horribles climas donde no llega la luz del sol, es sentenciado a muerte por su crimen, y resulta que el juez es su padre, que creía muerto a este hijo. Queda muy claro que para Jovellanos y sus contemporáneos *novela*, *romance* y *romancesco*, aparte de sus varias acepciones relativas al género narrativo, tienen ya el mismo sentido figurado: todas estas voces significan lo que después se entenderá, en la lengua española, por el adjetivo *romántico*.

En *El precipitado*, comedia lacrimosa de Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros, del mismo año que la ya aludida obra de Jovellanos, el protagonista razona así: «Vivir sin poder amar a Cándida... vivir sin poder dejar de amarla... muramos, muramos [...] Detestado de toda la creación, insepulto y abominado, yo sería el destructor de la obra del Altísimo, el objeto de la execración universal, la fúnebre causa del perpetuo llanto de todos los míos [...] Comienzo a sentir el descanso de la nada a que voy a reducirme» (Trigueros, 1989, págs. 172-173). En *El fabricante de paños o el comerciante inglés* (1783), otra obra del género sentimental, de Antonio Valladares de Sotomayor, la empresa del protagonista quiebra, y él se siente arrastrado a ahogarse en el Támesis a la luz de la luna. Las mismas acotaciones de la obra captan su intención: «El teatro estará oscuro por ser la escena de noche. Sale Wilson por la izquierda trayendo una luz [...] caminando con la más profunda tristeza» (cit. en Pataky-Kosove, 1978, pág. 57). No conocemos ningún documento de época en el que se califique el contenido de estas dos obras con los tres términos que analizábamos hace un momento, mas ¿quién duda que cualquier crítico de fines del Setecientos habría escogido precisamente esas palabras —especialmente *romancesco*— si hubiera querido describir el aspecto de las páginas de Trigueros y Valladares al que nos hemos referido?

Sobre el galicismo *romanesco* (< *romanesque*) y otros términos secundarios, como *romancista* y *romancero* (= autor de *romances*), véanse los estudios de Shaw y Sebold reseñados en la bibliografía. Mucho más interesante es el adjetivo *osiánico*, utilizado en las polémicas y los artículos críticos de los primeros decenios del siglo XIX, por cuanto es con este calificativo con el que se formula por vez primera la oposición entre lo clásico y lo romántico, la cual, por otra parte, estaba ya implícita en la crítica de un Moratín. En 1817, José Joaquín de Mora escribe: «Ya se dividen en dos grandes familias todos los que cultivan las letras, clásicos y osiánicos»; y seis años más tarde, Ramón López Soler anunciaría así su intención en un trabajo crítico: «Daremos a conocer las bellezas que más sobresalen en el lenguaje de los homéridas y las que más recomiendan el de los osiánicos» (Navas Ruiz, 1971, págs. 26, 42). Desde luego, este último adjetivo alude a Ossian, legendario bardo primitivo escocés, a quien el poeta dieciochesco también escocés James Macpherson atribuyó los poemas de ambiente brumoso, melancólico y meditativo que él mismo compuso. Teniendo presente el carácter de los poemas de Macpherson al leer otro pasaje del ya consultado artículo de Mora, se verá que en castellano *osiánico* tenía todos los sentidos que acostumbramos a asociar



con *romántico*. Dice Mora: «Las ideas *osiánicas* no se limitan a especulaciones: influyen en el carácter, en la conducta, y hasta en las opiniones religiosas. Un ente de éstos debe gustar de las cuevas, creer en las simpatías, temer lo vago de las pasiones y mirar con entusiasmo la luna, procurando morir enfrente de ella si es posible» (Navas Ruiz, 1971, pág. 28). No deja de ser notable la semejanza entre la escena imaginada al final de este pasaje y el plan de suicidio de Wilson en *El fabricante de paños o el comerciante inglés*; y es importante el paralelo, porque es uno de los muchos ejemplos de la constancia de sentido que se acusa a través de la multiplicidad de términos para *romántico* que venían ensayándose a partir de 1770 más o menos.

El adjetivo de derivación inglesa que se impuso en todos los países, *romántico*, parece haber aparecido por fin en lengua castellana en el año 1818, según se desprende de los ejemplos citados en los estudios de Becher (1931) y Peers (1933) registrados en nuestra bibliografía. El uso del sustantivo abstracto *Romanticismo* parece haber tardado un poco más en generalizarse, aunque ya estaba en uso entre los críticos en 1823, según se corrobora por artículos publicados en ese año en la revista literaria barcelonesa *El Europeo*. A su artículo de 1823 sobre «este sistema de literatura», Luigi Monteggia le da el título *Romanticismo* a secas; y en la misma revista, en otro artículo de 1823, Ramón López Soler considera «las causas que influyeron en el *Romanticismo*» (Navas Ruiz, 1971, págs. 33, 49). Sin embargo, el retraso de estas formas internacionales en introducirse en la terminología romántica española no significa ninguna demora en la entrada de la actitud romántica en España, como queda demostrado. En Francia se venía diciendo *romantique* desde hacía cuarenta años; si bien en las mismas fechas, en España, se comprendía y, sobre todo, se sentía lo romántico de forma exacta, pese a la fluctuación terminológica. Ello queda clarísimo por todos los párrafos anteriores, así como por nuestras páginas sobre el Romanticismo dieciochesco en el tomo anterior (recuérdese, por ejemplo, que se forjó el nombre español del dolor romántico, *fastidio universal*, mucho antes que los nombres francés y alemán, *mal du siècle* y *Weltschmerz*).

Pero ¿por qué, existiendo en España la experiencia de lo romántico tan pronto o casi tan pronto como en las demás naciones europeas, tardó tanto en abrazarse la terminología internacional? Pues bien, lo más agudo que se ha escrito sobre esto son unas observaciones del gran crítico Alberto Lista (1775-1848), en su ensayo *Del Romanticismo*: «La palabra *romántico* —dice— no pertenece a nuestro idioma ni al francés. Es propia del inglés, de donde ha sido importada a otras lenguas. *Romantic* en el idioma británico significa lo perteneciente a novela, significación derivada de su primitiva *roman* [en realidad, *romance* en inglés]. Los franceses, que tienen también esta palabra primitiva, que es muy probable pasase con otras muchas de su idioma al inglés, han admitido sin dificultad el adjetivo *romantique*. Mayor oposición debió haber para que adquiriese la ciudadanía en España, donde son tan antiguas las voces *novela* y *novelisco*, que significan lo mismo» (Lista, 1844, II, pág. 34).

*Novela*, de origen italiano, se había introducido en el siglo xv, mientras *romance* seguía significando narración ficticia extensa en prosa o verso, pero se había arraigado profundamente. En los países en los que los términos imperantes eran *romance* (Inglaterra), *roman* (Francia), *Roman* (Alemania) y *romanzo*



(Italia), no hubo naturalmente ninguna vacilación. Pero donde podía decirse exactamente lo mismo o con *romance*, *romancesco*, o con *novela*, *novelesco*, y aun había interferencia de otras voces como *romanesco*, *romancista* y *romancero* («autor de romances», «caracterizado por una imaginación romancesca»), es lógico que se tardara un poco más en sancionar el término internacional, aunque no las cualidades representadas por éste. Esto queda tanto más claro cuanto que a lo largo de la época romántica *novelesco* retenía las acepciones de *romántico*, junto a la de «perteneciente a la novela».

Veamos dos ejemplos en la novela *Dos mujeres* (Madrid, 1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Explica la condesa de S... los chismes en torno a su forma de vida: «Quién suponía que mi marido estaba arruinado; quién, que yo alimentaba una *pasión novelesca*, y no faltó persona que sólo viese en mi conducta un rasgo de refinada coquetería [...] Si pudiese referir a usted hasta qué punto llegaron, en los primeros años de mi libertad, las extravagantes prevenciones de mi *novelesca imaginación*, se reiría usted de mi simplicidad y se conmovería de mi entusiasmo» (Gómez de Avellaneda, 1914, V. págs. 88, 90). Existe a la par algún ejemplo de *novelesco* = romántico que se refiere, no ya a la pasión o la imaginación, sino a la temática y los personajes del Romanticismo exaltado, como en las líneas siguientes de Fernán Caballero, en *La familia de Alvareda* (1856): «Sin lugar a la exageración *novelesca* que hace de un bandido o un pirata un héroe, estamos lejos aún del clásico puritanismo que hace de un ladrón un monstruo tal, que no cabe en él un solo átomo de humano», donde la autora piensa en obras como la *Canción del pirata* (1835) de Espronceda y *El corazón de un bandido, leyenda* (1850) de Ramón Franquelo (†1874). Nótese que *novelesco* se opone a *clásico* en la misma forma que *romancesco*, *romántico* y *osiánico*. Y en los mismos años se acusan también usos figurados, en realidad muy modernos, casi modernistas, del adjetivo que nos concierne principalmente, *romántico*; pues en un poema fechado en 1836, el poeta Antonio Ribot y Fontseré (1813-1871) puede describir la voz de su amada que pronuncia su nombre en la noche como: «Voz *romántica*, gentil, / como el eco del piano, / cuando hiere diestra mano / su teclado de marfil» (Ribot y Fontseré, 1837, pág. 68).

## 2.2

### Cronología y continuidad del Romanticismo

En las teorías historiográficas del Romanticismo elaboradas por Peers, Tarr, García Mercadal, King, Silver, etc., se entrelazan afirmaciones arbitrarias, antagónicas y absurdas, que hemos de considerar superadas. Hoy no pueden tomarse en serio, por ejemplo, afirmaciones como las siguientes: toda la literatura española es romántica *ab ovo*, porque España es el país más inherentemente romántico de todos; el Romanticismo es un invento extranjero (se trae ya de Francia,

ya de Alemania, ya de Inglaterra); todo el empuje de la literatura española desde *La Celestina* en adelante lleva al Romanticismo, pero el movimiento romántico no duró sino diez años, desde 1834 hasta 1844, y ya en 1840 había pasado de su fase triunfal; en España no hubo nada análogo al Romanticismo europeo hasta la época de Unamuno, etc.

En los trabajos de Sebold citados en la bibliografía del presente capítulo, y en el tomo anterior de la presente obra, se propone un esquema de periodización que, en nuestra opinión, responde mucho más objetivamente a los datos históricos. En una forma u otra se da en la literatura española una tendencia romántica de unos cien años de duración, la cual —resumiendo muy brevemente lo dicho en los lugares indicados— se subdivide aproximadamente como sigue: 1) 1770-1800, primer Romanticismo; 2) 1800-1830, represión de la vida literaria bajo Carlos IV, José I y Fernando VII, y actividad romántica sólo subterránea; 3) 1830-1850, segundo Romanticismo; 4) 1850-1870, Postromanticismo. Resumimos este esquema aquí porque su segunda subdivisión parece a primera vista problemática. ¿Cómo puede hablarse de continuidad del Romanticismo de una centuria a otra, y cómo puede haber influencia importante de los románticos dieciochescos sobre los decimonónicos cuando hay por lo visto una interrupción de treinta años? Se trata de una cuestión de gran importancia para la historia del Romanticismo ochocentista.

A comienzos del siglo XIX varios poetas españoles examinan las letras patrias de los decenios inmediatamente precedentes y hacen el balance de los logros del arte literario de esos años. Quintana, por ejemplo, identifica en forma muy clara lo que llamamos el primer Romanticismo, fechándolo aproximadamente entre 1770 y 1800. En la introducción de 1807 a su antología de *Poesías selectas castellanas*, se refiere a la labor poética de Cadalso, se fija en el hecho de que difiere ya bastante la mentalidad de muchos de esos versos de la neoclásica, y llega a una conclusión muy clara: «Desde entonces empieza una nueva época en la poesía castellana, con otro fondo, otro carácter, otros principios, y aun puede decirse que con otros modelos» (Quintana, 1807, I, pág. LXXXV). En 1827, Francisco Martínez de la Rosa establece los mismos límites cronológicos para la renovación que hoy consideramos la primera ola romántica en sentido moderno, con la diferencia de que como ejemplo se aprovecha de la obra poética de Juan Meléndez Valdés, quien en el aludido decenio de 1770 escribía ya poemas tan desgarrradoramente románticos como *A la mañana en mi desamparo y orfandad*. En la referida *Poética* de 1827 se señala el mismo nuevo punto de partida para el estilo poético español: «De tantos ingenios como han cultivado con gloria la lírica española después de Meléndez, apenas habrá alguno que no se haya formado en su escuela. Así es que con razón puede señalársele para denotar una nueva era, demasiado cercana a nosotros para juzgarla con imparcialidad» (Martínez de la Rosa, 1834, pág. 92). Es curioso que sean un poeta principalmente neoclásico como Quintana y un ecléctico como Martínez de la Rosa quienes hayan definido el importante coto romántico indicado; y es curioso asimismo que lo hayan hecho en una época (1800-1830) que creemos de represión romántica, por cuanto los gobiernos conservadores de Carlos IV, José I y Fernando VII y los conflictos entre facciones llevan entonces a una preferencia pública por géneros políticamente poco peligrosos como la oda y la tragedia patrióticas.

Ejemplos son la célebre oda *A España, después de la revolución de marzo* (1808), del propio Quintana, y la refundición exageradamente patriótica (1816) que hizo un tal Antonio Sabinón de la tragedia setecentista *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala. En la superficie, el fenómeno romántico parece gozar de poca continuidad en estos años. En el segundo decenio del Ochocientos, eso sí, se libra la polémica sobre el Romanticismo cristiano en la Edad Media y el Siglo de Oro entre Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora. Agustín Durán *cristianiza* la doctrina poética clásica en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828), y piensa que eso es romántico. Los grandes románticos, como el duque de Rivas y Espronceda, y aun eclécticos como Mora y Martínez de la Rosa, se hallan desterrados en diferentes momentos del primer tercio de la centuria; y en esos años, cuando hacen versos, parecen no pocas veces más bien neoclásicos que románticos: Rivas compone anacreónticas, poemas patrióticos a lo Quintana y el poema narrativo de corte neoclásico, en cuatro cantos, *El paso honroso*; y Espronceda escribe su poema inacabado de igual género, *Pelayo*.

Sin embargo, por cada escritor de primera fila hay en cualquier época otros 25 cuyos nombres, aunque logren publicar algo, no trascienden al gran público; en el ambiente represivo, hipócrita y moralistón del primer tercio del siglo XIX, las obras que tienen poca distribución y/o no llegan a la noticia de la mayoría de los lectores son precisamente las de carácter romántico. Lo cual no quiere decir que éstos no sean años románticos. Es realmente sorprendente el número de títulos de tono romántico que el estudioso encuentra al repasar las bibliografías anuales que Julio Cejador y Frauca da para los años 1800-1830, en el tomo VII de su *Historia de la lengua y literatura castellana*. Quiere decirse que en esos decenios la continuidad romántica dependió de la actividad de escritores y libros de segunda, tercera, cuarta, etc., fila; y aun cabe pensar que dependió a la vez de otros aspirantes a poeta romántico que no lograron nunca dar nada a la estampa, pero que no por eso serían menos capaces de revolver el ambiente con sus poéticas locuras, como lo haría unos cuantos años más tarde ese inmediato aunque ficticio descendiente suyo, el enloquecido sobrino de Mesonero, en la graciosa parodia *El Romanticismo y los románticos*.

Veamos ahora una selección de la información sobre obras editadas que da Cejador para las primeras décadas decimonónicas. Bastará esta muestra: Francisco Javier Tristán, *Afecto de amor e impiedad*, drama, 1800; Manuel de Zequeira y Arango, *El cementerio*, poema, 1806; D. J. E. C., *El opresor de la familia*, comedia [lacrimosa], 1806; Vicente Alonso, *La horrible venganza*, 1818; Juan López Estremera, *Los piratas en el bosque de los sepulcros*, comedia [¿parodia romántica?]; del mismo, *La virtud perseguida por la superstición y el fanatismo*, drama, 1822; José Joaquín de Virués y Espínola, *La compasión*, poema, 1822; Rafael Húmara y Salamanca, *Ramiro, conde de Lucena*, novela, 1823; Vicenta Maturana, *Teodoro o el huérfano agradecido*, novela, 1825; de la misma autora, *Amar después de la muerte*, novela, s. f.; anónimo, *La hija de las olas o la huérfana ilustre*, novela, 1829; Salvador García Vahamonde, *Los solitarios*, novela histórica, 1831; del mismo, *Los árabes en España o Rodrigo*, novela histórica, 1832; anónimo, *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, novela histórica, 1831-1832; Joaquín del Castillo, *Ocios juveniles*, 1832; Joaquín del Castillo,



*Adelaida o el suicidio*, novela, 1833. En los últimos años reseñados aquí varios románticos más conocidos como Ramón López Soler, Manuel de Cabanyes (1808-1833) y Serafín Estébanez Calderón empiezan a publicar obras. (La inconfundible nota romántica del título del poemario de Joaquín del Castillo, *Ocios juveniles* depende de su clara alusión al conocido epígrafe de las poesías de Cadalso, *Ocios de mi juventud*, de 1773, en cuyas páginas se halla incluido el primer manifiesto romántico español, la anacreóntica *En lúgubres cipreses*, de la que se habla en el tomo anterior de esta obra.)

Ahora bien, los románticos menores y olvidados que quedan mencionados en el párrafo precedente son vehículos de la continuidad romántica, sobre todo en el sentido de que su abundancia —pues no hemos citado sino muy pocos de los numerosos ejemplos recogidos por Cejador— mantiene propicio el ambiente para la plena renovación del Romanticismo, que había aflorado ya en el Setecientos y sólo se había eclipsado en parte. Mas ¿cuál es el espíritu que sostiene y alimenta esa continuidad? Se explicará muy claramente la posibilidad, el modo y el alcance de la supervivencia de la cosmología y las convenciones románticas a lo largo de los treinta primeros años del XIX tomando en cuenta la frecuencia de la reedición en esos años de las principales obras del primer Romanticismo dieciochesco. Como muestra consideremos las *Noches lúgubres* de Cadalso, *El delincuente honrado* de Jovellanos, la obra poética de Juan Meléndez Valdés y las *Poesías* de Cienfuegos.

Ya para el año 1819, las *Noches lúgubres* de Cadalso —el *Wérther* español, por decirlo así—, empujaban a jóvenes lectores románticos al borde del suicidio (véase Helman, 1951, pág. 44), en parte porque esta espeluznante obra, que siempre habría que leer en una noche muy oscura a la luz de una sola vela, se reeditó con la mayor frecuencia a lo largo del siglo XIX. Las fechas de las aludidas ediciones son: 1802, 1803, 1804, 1815, 1817 (4 ediciones), 1818 (6), 1819 (2 impresiones de esta edición), 1821 (traducción francesa), 1822, 1823, 1827, 1828 (2 ediciones), 1831, 1840, 1843, 1844, 1847, ¿1848? (sin año), 1850, 1852, 1855, ¿1856?, ¿1857?, 1858, ¿1860?, ¿1862?, ¿1864?, 1867, ¿1870?, 1879, ¿1880?, ¿1885? (véase Glendinning, 1961, págs. LXXVIII-LXXXIII; Helman, 1951, págs. 104-109). La mayor concentración de éstas se da en el primer tercio de la centuria: 22 textos diferentes de las *Noches lúgubres* editados en lengua española; 14 en el segundo tercio; y 5 en el tercer tercio. ¿Cómo han podido los especialistas dudar que los incontables escritores menores de las tres primeras décadas del Ochocientos y los futuros grandes románticos, entonces muchachos, dispusiesen de modelos obsesionantemente románticos? Las cifras no mienten, sobre todo cuando van apoyadas por documentos como el ya aludido proceso inquisitorial de 1819 que cita la profesora Helman, sobre el joven lector cordobés que quería suicidarse después de haber leído las *Noches lúgubres*.

Es más: en casas particulares, durante el período del que hablamos, se organizaban espectáculos de linterna mágica basados en el argumento de las *Noches lúgubres*; y existe, por lo visto en la Biblioteca Nacional argentina, en Buenos Aires, un drama manuscrito titulado *Tediato y Lorenzo, o Las noches lúgubres, drama extractado de los diálogos que con igual título compuso el coronel Cadalso, por el ciudadano L. A. Morante, en Santiago de Chile, año 1824* (Cavazana, 1959, pág. 8). En 1840, cuando el Romanticismo había llegado ya a lo que



Peers llama su «triunfo», aparece, en el *Semanario Pintoresco Español*, una parodia, titulada *Costumbres: los poetas y la melancolía*, que no deja lugar a dudas sobre el papel instrumental que Cadalso y las *Noches lúgubres* venían desempeñando en la génesis del movimiento romántico ochocentista. Para nuestro propósito las líneas más significativas de esa parodia son: «Jacobo Medina tenía un carácter [...] adusto. No iba jamás a sociedad alguna, ni recitaba otros versos que los elegíacos; leía las *Noches lúgubres* de Cadalso, y vestía siempre de luto, en verano y en invierno. Aficionado, como el búho, a las sombras de la noche, abominaba la luz del sol que lo distraía de sus profundas y melancólicas abstracciones [...] El fin de Medina ha sido trágico y lamentable [...] Se degolló con una navaja de afeitar; los socorros no alcanzaron, y expiró como había vivido, maldiciendo la sociedad y renegando del mundo» (*cit.* en Schuriknight, 1986, págs. 165-166). Todavía hacia 1847, el gran amigo de Espronceda y autor de novelas románticas y el famoso poema *El bulto vestido del negro capuz*, Patricio de la Escosura, había de componer un drama romántico titulado *Noches lúgubres* (véase Hafter, 1971); y sobre el atractivo de las *Noches* cadalsianas para la juventud romántica del XIX, puede consultarse también el artículo de Dowling (1985) reseñado en la bibliografía.

Las fechas de las distintas ediciones e impresiones decimonónicas de *El delincuente honrado* de Jovellanos, decisivo antecedente de dramas románticos como *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, etc., son: 1803, 1806, 1818 (4 ediciones), 1822 (2), 1823, 1827 (2), 1832, 1838, 1839, 1840, 1846 (2), 1857, 1858, 1863, 1864, 1877, 1878, 1880, 1884, 1886 y 1891 (Caso González, 1987, págs. 106-109). De nuevo la concentración más fuerte de ediciones se da durante el aparente intervalo de treinta años entre el Romanticismo dieciochesco y el decimonónico, quiero decir, durante el primer tercio de la centuria XIX: 12 ediciones durante el mencionado primer tercio, 9 durante el segundo tercio y 6 durante el tercio final. El patrón estadístico se mantiene al repasarse las ediciones ochocentistas de la poesía de Meléndez Valdés, autor de poemas tan insustituibles para el primer Romanticismo como el ya mencionado *A la mañana, en mi desamparo y orfandad* (1777) y *A Jovino, el melancólico* (1794). Tomo en cuenta solamente fechas de ediciones completas y escogidas de las poesías de Meléndez, excluyendo las de poemas individuales. Son: 1800, 1811, 1812, 1820, 1821 (3 ediciones), s. f., 1832 (3), 1838 (2), 1849, 1871 y 1876 (Polt & Demerson, 1981-1983, I, págs. 34-39). Se da así una concentración de 11 ediciones e impresiones en el primer tercio del siglo; con sólo 3 en el segundo tercio y 2 en el tercio final. Los citados editores modernos de Meléndez reconocen a la vez la posibilidad de que tres anuncios insertos en la *Gaceta de Madrid* puedan referirse a otras tres ediciones de 1800, 1803 y 1804. En el caso de la obra lírica de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, todas las ediciones anteriores a la moderna de José Luis Cano, menos la príncipe de 1798 y la de la Biblioteca de Autores Españoles, de 1875, se concentran en el tercio de siglo que nos concierne: 1816 (2 ediciones), 1821 (2), 1822, 1832 (Cano, 1969, pág. 41). Seis ediciones significan una saturación más reducida del mercado del libro entre 1800 y 1833 que producciones de 22, 12 y 11, respectivamente, para los otros autores que hemos considerado; y sin embargo, para el lectorado de aquel entonces parecen suficientes para asegurar que cualquier persona medianamente culta

podía tener acceso al poeta de *Mi paseo solitario de primavera*, *El recuerdo de mi adolescencia* y *La escuela del sepulcro*.

En el apartado «La mentalidad romántica de Tediato», de Sebold, 1974 (págs. 172-186), se confrontan pasajes de las *Noches lúgubres* con trozos representativos de obras románticas decimonónicas para probar que existía ya en el indicado poema en prosa dieciochesco una auténtica cosmovisión romántica; y algunos años más tarde, en el capítulo I, «El desconsolado sentir romántico», de Sebold, 1983 (págs. 13-42), se hace lo mismo con una selección mucho más amplia de poetas y prosistas del XVIII y el XIX. Aun aceptando la existencia del fenómeno romántico tanto en el siglo XVIII como en el XIX, ciertos especialistas han sostenido hasta ahora que la generación de Espronceda tuvo que aprenderlo todo de nuevo de modelos extranjeros, por ignorar lo logrado en las letras de fines del Setecientos y porque ante sus ojos se abría ese supuesto bache total de los primeros decenios del Ochocientos. Ahora sabemos que no era así. Las numerosas ediciones de Cadalso, Jovellanos, Meléndez y Cienfuegos constituyen una prueba irrefutable.

## 2.3

### **El paisaje, el «yo» sensible, el misticismo, el dolor, el satanismo**

Hacia 1812 se hundió en la más romántica depresión un joven de alma sensible, y encareció la gravedad de su tristeza en versos de romance heroico, porque era heroico sufrir en esa forma y seguir viviendo. Un día parecía que le tocaba todo lo más apetecible del mundo en que moraba: «Yo vi en la aurora de mi edad florida / sus encantos brindarse a mis deseos; / gloria, riquezas, cuantos falsos bienes / anhela el hombre en su delirio ciego». Mas casi a la mañana siguiente su existencia presentaba un perfil totalmente diferente: «En presto vuelo / pasaron cinco lustros de mi vida, / y el cuadro encantador huyó con ellos; / huyó, volví la vista, lancé un grito... / y en vez de flores encontré un desierto». El poeta es Francisco Martínez de la Rosa (1837, págs. 77-78), y la fecha de composición del poema *La soledad*, que es el citado, se deduce considerando el verso «pasaron cinco lustros de mi vida» a la luz del año del nacimiento de su autor, 1787.

La diferencia entre las dos actitudes del poeta se explica por el hecho de que entre esos dos momentos él logró una experiencia mística y una revelación, aunque no de índole cristiana. ¿Cuáles son, entonces, las circunstancias de la iluminación religiosa del joven Martínez de la Rosa? El poeta se encuentra en la naturaleza, en un «asilo» no identificado, que le brinda «augusta soledad» y al que apostrofa agradecido, pues da sus «lúgubres lamentos» al aire «a la sombra de tu horror sublime». A la descripción del entorno se añaden algunos pormenores más, indicados por las voces siguientes: «la noche», «tenebroso velo», «las nu-

bes», «de la luna los pálidos reflejos», «el lúgubre silencio»; y en ese lugar «todo inspira terror y todo adula / mi triste afán y mi dolor acerbo». Paul van Tieghem ha estudiado el tétrico ambiente de la poesía romántica dieciochesca en su sugerente trabajo *La poésie de la nuit et des tombeaux*, y en la ambientación del poema de 1812, de Martínez de la Rosa, se manifiesta todavía una lobreguez decididamente dieciochesca. Sin embargo, a un asilo también se le pide consuelo; y en efecto, consuelo, revelación y clave del carácter de la experiencia de Martínez de la Rosa siguen inmediatamente a la puesta en escena que hemos examinado. Me refiero a estos versos: «La horrible majestad que me rodea, / lentamente descarga el grave peso / que mi pecho oprimió; por vez primera / se mezclan mis sollozos a mis ecos, / y apiadado el destino da a mis ojos / de una mísera lágrima el consuelo... / ¡Llanto feliz!...». Puede llorar ya «y el mundo contemplar con menosprecio». La aludida clave de la experiencia iluminativa del poeta granadino es el sintagma «horrible majestad», cuyo sentido se anticipa en dos anteriores ya citados: «augusta soledad» y «horror sublime».

Quiere decirse que el asilo natural del poeta participa de esa cualidad que los estéticos llaman lo sublime: será un lugar aislado, a la vista de un volcán, un abismo, una catarata, o será un lugar continuamente barrido por horrorosas tormentas. No nos dice el poeta cuál de estos espectáculos contempla para que con el misterio se revista de mayor sublimidad. Ante fuerzas tan imponentes, tan arrolladoras —tan sublimes—, sentimos la presencia de la divinidad. La revelación de tal presencia nos eleva sobre nuestros prójimos, nos llena de un terror y alegría tal que su única expresión posible es la salida de una lágrima a nuestros ojos. Ahora bien: esto es precisamente lo que le ha pasado a Martínez de la Rosa en los versos reseñados anteriormente. Ligados sus sentidos con el mundo natural en torno suyo por el acto de la contemplación, y estimulado por el espíritu de sublimidad latente en los fenómenos de ese mundo, el «yo» del poeta experimenta un ascenso seudomístico hacia la divina naturaleza. Así, «en plácida tristeza absorbe el alma», logra el poeta un momentáneo alivio, en medio del por otra parte constante forcejeo entre «mi cansado esfuerzo» y aquel inhóspito «desierto» que, lanzando un grito, él reconoció como único ámbito vital posible para el hombre y perpetuo exilio espiritual. No puede ser más que momentáneo cualquier alivio, porque cansado esfuerzo, *taedium vitae*, y desierto son términos que se aplican repetidamente a los dos vacíos —vacío del corazón y vacío del mundo— que circunscriben al *homo romanticus*. En Martínez de la Rosa, como en tantos otros poetas a partir de Cadalso y Meléndez Valdés, la conjunción de estos dos vacíos da nacimiento al típico dolor cósmico romántico, cuyo único nombre correcto en castellano es *fastidio universal*, forjado por Meléndez Valdés en 1794, en un poema estudiado en el tomo anterior; pues el poeta afligido es un ser cuya existencia se define por el hecho de que está siempre «materia en todo a más dolor hallando / y a este *fastidio universal* que encuentra / en todo el corazón perenne causa» (Meléndez Valdés, 1981-1983, II, pág. 1008).

El ascenso místico del «yo» del poeta —la vana búsqueda de una divinidad toda espíritu en un mundo material donde no puede existir— será a lo largo de todo el Romanticismo decimonónico una repetición del proceso por el cual el poeta del siglo XVIII, creyente ya en la filosofía más bien que en la fe cristiana, y habituado ya a recurrir a la observación más bien que a la revelación divina para sus



conocimientos, se inclinaba a buscar también sus goces «espirituales» a través de esos mismos sentidos con que el científico observaba el mundo; porque en ese siglo materialista los sentidos eran la única vía de acceso a «lo otro», fuese material o espiritual. Desde luego, entre una centuria y otra hay alguna diferencia en estos aspectos. En la poesía del Setecientos se encuentran tantos diálogos regocijados como rupturistas entre el alma humana y el alma de la naturaleza. (Por su insistencia en hallar cierto socorro seudoespiritual, en medio de su no obstante desértica existencia material, Martínez de la Rosa, a quien siempre se tilda de ecléctico, parece todavía algo setecentista.) Ilustración es ilusión, ilusión de que en la perfecta unión de lo material y lo espiritual se encuentre la clave de la vida individual y social; Romancitismo es desilusión, ruptura con la sociedad, con uno mismo, con todas las manifestaciones espirituales.

El más exaltado, sensible y desesperado romántico decimonónico suele, sin embargo, renovar en cada ocasión su pose de ilusionado buscador de armoniosa unión psíquica con las fuerzas eternas de la naturaleza; pero será cada vez más decepcionante el resultado de su intento de ascenso místico hacia la divinidad natural por la vía de una experiencia teosófica a lo Schelling, es decir, suponiendo, como premisa, que el espíritu es naturaleza invisible y la naturaleza es espíritu visible; y de ahí uno de los principales estímulos para el *fastidio universal*. En parte por la repetida búsqueda seudomística a la que acabamos de aludir, y en parte por los mismos orígenes de la moderna poesía de la naturaleza, el verso romántico del XIX se nutre, de modo tan directo e importante, de los cinco sentidos corporales, como el del XVIII —en los románticos ochocentistas apenas se halla una emoción alegre o triste, una aspiración al amor humano o divino, un odio feroz, etc., sin que se acompañe por alguna comparación naturalista filtrada por los sentidos—; mas, como el mundo natural no era ya tan nuevo como en la centuria anterior, como era menos fascinante que cuando la nueva ciencia observacional de la Ilustración acababa por vez primera de abrir los sentidos de nuestra raza al infinitamente variado espectáculo de la naturaleza, no se da ya el mismo afán exhaustivo, de inventario, en la descripción naturalista en la poesía romántica del XIX que en la del XVIII, y las descripciones del mundo natural se hacen algo menos extensas y detalladas.

Hechas estas reflexiones, busquemos en la poesía romántica ochocentista ejemplos adicionales de la sensibilidad a la naturaleza, el ascenso del «yo» del poeta en vuelo místico normalmente fracasado, el *fastidio universal*, y la máscara satánica que el vengativo poeta desilusionado goza en ponerse. El poema de Martínez de la Rosa que acabamos de citar, por su fecha, 1812, y por su carácter hondamente romántico viene a ser ilustración, no sólo de lo que se explica en el presente apartado, sino de lo que queda expuesto en el anterior: esto es, la continuidad del Romanticismo a través del aparente —sólo aparente— bache de los treinta primeros años del siglo XIX. Es más: puede mencionarse otro ejemplo de Martínez de la Rosa, de la misma época aproximadamente, en el que lo sublime es de nuevo la vía comunicativa entre poeta y destino, naturaleza o dios. En el poema *La tormenta*, una horrible tempestad sorprende al poeta y su amada, que temían ciertas desdichas ya presagiadas, pero ahora: «Todas, a un tiempo, todas se cumplieron; / y si tal vez un rayo de esperanza / brilló cual un relámpago, el abismo / nos mostró abierto a nuestras mismas plantas» (Martínez de la



Rosa, 1837, pág. 93). Entre esperanza y fatalidad casi no hay diferencia en el léxico romántico; esta vez la revelación lograda a través de la comunión con las fuerzas naturales es negativa y así mucho más típicamente decimonónica.

En 1833, a consecuencia de otro fracasado intento de acercamiento a la divinidad, en la epístola *A Cintio*, Manuel de Cabanyes, quien muy a lo romántico publica su único libro, *Preludios de mi lira*, a los veinticinco años, y muere varios meses después de tisis, se presenta como mártir, más aún, como nuevo Cristo crucificado (Cabanyes, 1923, págs. 58-61), pues, para epígrafe del poema, cita en latín el versículo 34 del capítulo XIII de san Lucas: «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen». Se trata de un poema de la «triste juventud» del poeta, es decir, sus años de mayor sensibilidad a la hermosura de la naturaleza, a la poesía, a la injusticia social y a la crueldad cósmica. En vano en este mundo se propone Cabanyes «buscar la patria y primitivo origen» de la humanidad, es decir, ese puro estado de la naturaleza a lo Rousseau; y sin embargo, procura entender hasta la fútil fugacidad de la vida humana en términos de la bella naturaleza: «Amapola de vida momentánea»; «Gota lanzada / del matinal rocío en la corriente / del Orinoco, a las inmensas ondas / ¿de qué sirve?» Su desencanto personal se manifiesta a dos niveles: le ha decepcionado «la brillante fantasma» de la gloria que esperó conquistar en la sociedad, y le ha defraudado la hermosura femenina; quiere decirse que ve su existencia circunscrita por dos vacíos, uno íntimo y otro público, y en Cabanyes se revela así un nuevo sufridor del *fastidio universal*: «Mas ¡ay de mí! la apetecida gloria / burla mi afán, y el cáliz del deleite, / ¿creyéraslo?, comienza a serme amargo». «Irremediable enfermo, trabajado / de antiguos males es el mundo», y ni en el cielo existe socorro para sus moradores; pues el «Eternal», el «Infalible», según le llama el poeta, no es más que el frío dios de los deístas, quien algún día se cansará y tornará la creación a la nada, diciendo en voz de trueno: «Basta». Es demasiado para el poeta; y entre lágrimas, locas risas, dolor y un extraño placer, dialoga sobre todo ello en forma esquizoide con su propio Genio, el cual «dijo y finió sus últimas razones / con risa estrepitosa; yo aturrido, / bien fuese de dolor o de despecho, / bien de placer, humedecido el rostro / con el llanto sentí que derramaba».

Las mismas características se manifiestan en la prosa romántica (ensayo, novela, etc.), pero no cabe en el espacio disponible un repaso de todos los géneros, y por ello nos limitaremos a los poéticos, que son en muchos aspectos los más representativos de la época. En el teatro, el mundo natural, cuyo contacto ennoblecía al personaje y a través del cual éste aspira a la unión mística con la divinidad del cielo rusoniano romántico, está alguna vez presente sólo en forma implícita, sin el lujo de detalle descriptivo característico de la lírica. En *La conjuración de Venecia* (1834) de Martínez de la Rosa, el noble corazón de Rugiero depende del hecho de que ha vivido su niñez y su juventud como huérfano entre los sencillos habitantes de la rústica Creta, es decir, que se ha beneficiado por lo que Rousseau llama una «educación negativa», libre de las falsas convenciones y corrupción de las instituciones docentes de las viejas sociedades corrompidas; y tanto es esto así, que no sólo parece capaz de ser el redentor a lo Rousseau de Venecia, sino que en el drama se elabora en él una segunda identidad alegórica de nuevo Cristo (Sebold, 1986, págs. 126-132). Mas ni esta figura máxima del martirologio romántico, a la que hay que suponer estrechamente relacionada

con la divinidad natural, se escapa de esa roedora y agotante pena llamada *fastidio universal*, según se revela por escenas introspectivas con su esposa Laura. «Yo nací para ti, Rugiero —le dice ésta—; para consolarte en tus penas, para hacerte olvidar tu orfandad y llenar el vacío de tu corazón» (Martínez de la Rosa, 1954, pág. 277). La orfandad de Rugiero, su situación en el mundo, su vacío macrocósmico se une al vacío microcósmico de su corazón, y el resultante *fastidio universal* lo lleva todo tras sí; y no obstante, esta experiencia es a la vez fuente de ese extraño goce que acompaña a los más desgarradores dolores de los románticos. En la página ya citada, Rugiero dirige estas palabras a su amada esposa: «Basta que seas mía, para que seas desgraciada», y la singular respuesta de ella es: «Quizá no te amaría tanto si fueras feliz».

En *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del duque de Rivas, el noble y puro corazón del héroe medio inca se debe al hecho de que vivió sus primeros años en la más estrecha unión espiritual con la candorosa naturaleza primitiva del Nuevo Mundo: «una cárcel fue mi cuna, / y fue mi escuela el desierto. / Entre bárbaros crecí»; «tú entre los indios creciste, / como fiera te educaste» (Rivas, 1988, págs. 54, 107). Se ha educado negativamente a lo Rousseau. De ahí que en el viejo mundo europeo los momentos en que parece moralmente más digno son precisamente aquellos en que le vemos más cerca de la naturaleza: pienso en las escenas en el campo de batalla en Italia y en las del convento de los Ángeles, situado en un despoblado. Leonor, el objeto de su desesperado amor, es reflejo moral de él, y su penitencia dependerá de un lazo espiritual semejante con la naturaleza: «piedad pediré a las fieras / que habitan en estos riscos, / alimento a estas montañas, / vivienda a estos precipicios. / No salgo de este desierto» (*Ibid.*, 1988, pág. 45). Nótese que la imagen del *desierto* aparece como símbolo de la pureza tanto en las palabras de Leonor como en las de Álvaro, ya sea por su referencia a la naturaleza primitiva, ya por su valor de término ascético. (Desde otro punto de vista, la sociedad humana parece un desierto para el que sufre el *fastidio universal* —en este sentido usaba la voz Martínez de la Rosa—, y ese especial dolor romántico tiene una de sus más hondas expresiones en el célebre soliloquio del hijo del sol inca, en la jornada III, escena III.)

Fuera del famoso accidente con la pistola, todos los males del incomparable caballero indio e indiano derivan del prejuicio de la tirana Europa hacia la inocente América; y el carácter de don Álvaro desentona de tal modo con la moralidad europea, que varios personajes llegan a tomarle por el demonio, y él mismo se confunde en este aspecto: «Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador» (*Ibid.*, 1988, pág. 112). Este drama de Ángel de Saavedra nos brinda, en efecto, uno de los mejores ejemplos de la dialéctica entre la inocencia y el satanismo que atosiga íntimamente a tantos escritores y personajes románticos. En el fondo, de lo que se trata en esta y otras muchas obras románticas es de la oposición entre dos doctrinas morales absolutamente antagónicas (una basada en la existencia del pecado original y otra en la inexistencia de tal mancha), y así vemos simultáneamente a muchas figuras románticas desde el punto de vista judeocristiano y desde el punto de vista de Rousseau. Don Álvaro incluso está visto como un Redentor alternativo, totalmente opuesto a Jesucristo y sus fieles (Sebold, 1986, págs. 129-132).

Lo mismo en su añorada época de inocencia e ilusiones que en los momentos de su más desesperada desilusión, el a un mismo tiempo lastimoso poeta y odioso maltratador de Teresa, Espronceda, está psicológicamente emparentado con la naturaleza, para cuya poesía posee una profunda sensibilidad. En el *Canto a Teresa* se enfrentan la tranquila naturaleza neoclásica, símbolo de la juventud inocente, y la tétrica naturaleza romántica, metáfora del desencanto, en la misma forma en que se habían opuesto en el manifiesto romántico de Cadalso de 1773, o sea, la anacreóntica *En lúgubres cipreses*. Así, de su juventud recuerda Espronceda, entre otras notas, que «Gorjeaban los dulces ruiseñores, / el sol iluminaba mi alegría, / el aura susurraba entre las flores, / el bosque mansamente respondía»; mas a tal visión de la naturaleza sucedió otra decididamente menos alentadora, pues «las rosas del amor se marchitaron, / las flores en abrojos convirtieron, / y de afán tanto y tan soñada gloria, / sólo quedó una tumba, una memoria» (Espronceda, 1978, págs. 223, 233). Lo que llevó a esta segunda visión de la naturaleza fue el malogrado intento del poeta de practicar el misticismo antropocéntrico sobre la base de la primera naturaleza ejemplificada en el presente párrafo. En los versos que siguen no se sabe bien si el dios con quien quiere unirse el cantor será alguna divinidad natural deísta, o bien esa versión idealizada de Teresa que «deslízase en el cielo / allá en la noche desprendida estrella», o si «es el amor que al mismo amor adora». Probablemente esta última interpretación es la correcta. He aquí los versos que interesan ahora: «Hay una voz secreta, un dulce canto, / que el alma sólo recogida entiende; / un sentimiento misterioso y santo, / que del barro al espíritu desprende: / agreste, vago y solitario encanto, / que en inefable amor el alma enciende, / volando tras la imagen peregrina / el corazón de su ilusión divina» (*Ibíd.*, págs. 226-228).

Entre la naturaleza sonriente y la de aspecto fruncido, entre la Teresa inocente y la Teresa caída (cuya corrupción su mismo corruptor tiene la inconcebible osadía de echarle en cara), se extiende el valle del despecho donde —dice Espronceda— «enjuugo de mis párpados el llanto / y doy al mundo el exigido culto; / yo escondo con vergüenza mi quebranto; / mi propia pena con mi risa insulto, / y me divierto en arrancar del pecho / mi mismo corazón pedazos hecho» (*Ibíd.*, pág. 238). No creo que se haya advertido que esta misma idea —la risa que enmascara el vacío— se repite a continuación, en la estrofa final del *Canto a Teresa*, en escala macrocósmica: «Gocemos, sí; la cristalina esfera / gira bañada en luz: ¡bella es la vida! / [...] Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?» (*Ibíd.*, págs. 238-239). He aquí que tanto a nivel mundial como a nivel personal la risa del poeta, la bella luz del sol, viene a ser imagen inversa del vacío vital (Bécquer recogerá el mismo concepto en su rima XLIX). La representación más exacta de la penosa situación del romántico en el cosmos sería un cuadro en el que se pintasen, si fuera posible, dos vacíos concéntricos; cosa que Espronceda prácticamente consigue con las estrofas finales del *Canto a Teresa*.

La consumada desilusión de Espronceda lleva a una de las más elocuentes expresiones del *fastidio universal* que se da en todo el Romanticismo universal, no solamente por su hábil manejo del tópico de los dos vacíos, sino por la obsesiva puntuación que encuentra para esta imagen en el masoquismo de quien se arranca pedazos del corazón. Es tan aguda en él esta vivencia del dolor, que



su aparición en la penúltima estrofa viene anunciada ya unas catorce estrofas antes: «Huid —dice el poeta advirtiéndolo a los lectores—, si no queréis que llegue un día / en que enredado en retorcidos lazos / el corazón, con bárbara porfía / luchéis por arrancáoslo a pedazos» (*Ibíd.*, pág. 232).

¿Cómo puede afectarnos el dolor del poeta en el *Canto a Teresa*? Porque si lo pensamos bien, debe indignarnos tanto la suerte de Teresa moribunda, abandonada y despreciada por su amante, que escasamente parece haber lugar para la compasión hacia tan egoísta amante. Pero piedad nos evoca a nuestro pesar, y en parte creo que la explicación de esto debe buscarse en una nueva intervención en este poema de ese elemento edénico y satánico, tan del gusto de todos los románticos. El Espronceda que bebió de la fuente del amor acaso no estuviera libre ya para obrar en la forma que él hubiera querido, pues «el corazón ardiente / que el agua clara por beber se afana, / lágrimas verterá de duelo eterno, / que su raudal lo envenenó el infierno» (*Ibíd.*, pág. 232). En fin, en el caso de Espronceda lo que nos suscita cierta emoción es nuestra sospecha de que él, como Macías, en *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, «es de aquellos hombres en quienes el amor es siempre precursor de la muerte» (Larra, 1978, pág. 184), y es así llevado por crueles e inexorables fuerzas superiores. Es notable la influencia del *Génesis* sobre el *Canto a Teresa*: «sí, que el demonio en el Edén perdido / abrasara con fuego del profundo / la primera mujer, y, ¡ay!, aquel fuego / la herencia ha sido de sus hijos luego» (*Ibíd.*, pág. 232). La tranquila naturaleza neoclásica analizada arriba es al mismo tiempo la representación de la pura naturaleza del Edén; pero al ser este lugar de delicias escena del pecado original, es indirectamente símbolo de lo infernal, y así se explica que los intentos de Espronceda de unirse místicamente con la bella naturaleza resultasen tan torcidos y no le llevasen sino a un egoísmo exacerbado.

Como si no bastara Espronceda en estos aspectos, hay otro poeta español igualmente satánico por sus seducciones y su reprensible tratamiento de la mujer (la Avellaneda, entre otras). En él se refunden, en efecto, todos los rasgos examinados en este apartado, y además, tenía inaugurado un *Poema del demonio*. Me refiero al infravalorado Gabriel García Tassara (1817-1875). Este «vate», según se estilaba llamar entonces a grandes cultivadores del verso que tenían algo de profeta, veía en su *Poema del demonio* un «Oficio de Difuntos / de la Europa y sus pueblos, todos juntos» (García Tassara, 1872, pág. 478). Tan mal hallado estaba, en efecto, en la vida europea de su momento, que su desazón le llevó a crear un nuevo nombre para el dolor romántico, también mucho más digno de la atención de los españoles que ese indigno galicismo que todavía se utiliza alguna vez, quiero decir, *mal del siglo* (< *mal du siècle*). Al final de su poema *A don Juan Donoso Cortés*, sobre la Europa posnapoleónica, se lee: «el formidable estrago / de esta fiebre del siglo en vano huimos: / [...] / vencidos estamos, y sentimos / en este vencimiento sin venganza / la desesperación de la esperanza» (*Ibíd.*, págs. 200-201). Subrayamos el término al que se aludía antes, y nótese a la vez que el último verso citado no está nada mal como definición del dolor romántico.

¿Cómo llegó Tassara a su postura de desencantado, de sufridor del *fastidio universal*, mejor dicho de enfermo de la *fiebre del siglo*? Por lo que ya sabemos de este dolor romántico, producto de dos vacíos, uno macrocósmico y otro mi-



crocósmico, parece significativo que surgiera en un contexto paneuropeo sin sustancia ya el nombre que acuñó Tassara para esa pena. Por otra parte, tampoco sorprende que coadyuvasen a la aparición en él de tal emoción otras causas más personales y al menos aparentemente más espirituales. La edición de las *Poesías* de Tassara, de 1872, por la que citamos, es una «colección formada por el autor», según reza la portada; él la preparó a los cincuenta y cinco años, pero la mayor parte de los poemas contenidos en ella «vieron la luz desde 1839 a 1842 [...] en varios periódicos de aquel tiempo en Madrid y en las provincias» (pág. V), es decir, entre sus veintidós y sus veinticinco años, y pertenecen por su fecha, su temática y su cosmovisión al mismo Romanticismo exaltado en el que se desenvolvió la carrera de Espronceda. Lo mismo que en todos los poetas románticos, a partir de Cadalso, en Tassara el camino que llevó a la *fiebre del siglo* fue la pérdida de la fe personal en la religión tradicional, seguida de un intento de hallar un dios nuevo en la naturaleza. Mas incluso antes, cuando era aún creyente, «me hablaba de Dios naturaleza» (pág. 206).

En el poema *El desaliento*, el poeta representa así la pérdida de su fe: «“La ignorancia es la fe”, me dijo el mundo, / y te hui con desdén cuando volviste, / y ora te llamo en mi dolor profundo / y ya no vienes a alegrar a un triste. / Los himnos se acabaron, / los cielos se cerraron / [...] / Exclamo sin cesar: “¿La fe me falta!”» (págs. 206-207). El reflejo de esta pérdida en la existencia cotidiana se capta con dos versos que no tienen paralelo sino en Espronceda: «¿Siempre correr tras míseros objetos, / que los voy a abrazar y hallo esqueletos?» —pregunta Gabriel (pág. 61)—; «Palpé la realidad y odié la vida» —dice Espronceda (1970, pág. 262)—. ¿Qué consuelo se le brinda «al corazón cansado de sí mismo»? Ese inalcanzable solaz lo buscará Tassara en el viaje: «Patria será la inmensidad del mundo»; mas no se huye del *taedium vitae*. Espera que lo contrario sea posible, esto es, que el enemigo huya de él, pero esa vana esperanza sólo llevará al recrudecimiento del mal de su corazón: «Huya de mí por siempre este infecundo / goce que engendra tras el tedio el mal» (1872, pág. 56). En otro momento de su vida le hablaba la naturaleza de Dios, en quien él ya no puede tener fe; sin embargo, ahí está todavía la sierva de ese supuesto Dios, la naturaleza, y ha descubierto Tassara que «también naturaleza tiene un alma» (*Ibid.*, pág. 171). ¿Por qué, por tanto, no podía su espíritu buscar la compasión y el añorado bálsamo confortante a través de la unión mística con las infinitas caras de la naturaleza? En tal sentido considérese el trozo siguiente del poema *En el campo*: «Aquel placer sombrío / gustaba yo del propio sufrimiento / en el ajeno padecer. Mi alma / esas horas amargas discurría / que anhelamos tal vez que todo sienta / porque padezca con nosotros todo; / y a la pálida flor y al árbol seco / daba yo un alma en mi dolor profundo, / para tener en mi dolor un eco / y consolarme en el dolor del mundo» (pág. 137).

Ningún pasaje probablemente a lo largo de todo el Romanticismo es más apto para demostrar la dialéctica entre el «yo» y el mundo que es inherente al *fastidio universal*; pero como es habitual en el Romanticismo exaltado, este misticismo naturalista —en realidad, panteísmo del «yo» del poeta— no conduce sino a nuevas desilusiones. En efecto: la misma unión anímica que Tassara logra con la naturaleza llega a convertirse en nueva fuente de decepciones: «Hórrida simpatía / el alma adivinaba / entre la estéril sequedad del suelo / y la aridez del

corazón. No hallaba / de amor o de amistad un sentimiento / ni en los otros ni en mí; y en torno, en torno / yermado y triste y sin vigor el campo / con un placer estúpido miraba / de su vivaz fecundidad vacío / cual volcán bajo piélagos de lava» (pág. 136). Otra táctica, la última, es superar todos estos escollos absorbiéndolo todo en sí —Criador, mundo contemplado y espíritu contemplativo— para evitar la azarosa y no pocas veces traidora vía unitiva del místico naturalista: «Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo» —proclama Tassara—. «¡Sueños de un mundo que arrojé al vacío!»: lo anterior no era sino esto, una pesadilla del dios de la nueva religión egocéntrica panteísta romántica (págs. 95-96).

## 2.4

## Huida del presente y exotismo en las Letras románticas

El concepto y término *exotismo*, tan frecuente en la crítica relativa a las Letras dieciochescas y decimonónicas de Francia, por ejemplo, es casi desconocido en los estudios dedicados a la literatura española de esas épocas (lo cual no significa, empero, que el tema exótico no ocupe un lugar importante en las propias obras de creación de los años que nos interesan). En algún trabajo crítico sobre obras románticas españolas se encuentran alusiones aisladas al *exotismo*, y el término existe desde hace treinta años por lo menos, mas no se registró en el *Diccionario de la Real Academia Española* hasta su edición de 1984, mientras que viene incluyéndose en los diccionarios de otros idiomas desde hace muchos decenios. A partir de 1928 aparecen en el *Oxford English Dictionary*, definidos y fechados por su primer uso, los sustantivos *exotism* (1811) y *exoticism* (1827). Dice Paul Robert, en su *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, que la palabra *exotisme* data del año 1845, pero es más antigua porque la ahora desusada forma inglesa de 1811 deriva de ella.

El adjetivo castellano *exótico* tampoco se utiliza tan pronto como sus equivalentes francés e inglés, *exotique* y *exotic*, que en los citados diccionarios se fechan respectivamente en los años 1548 y 1599. Según Corominas, el calificativo castellano aparece por vez primera en la obra *Varias antigüedades de España, África y otras provincias* (1614) de Bernardo José de Alderete; y el aludido pasaje, que contiene una voz sugerente para nuestro propósito, se halla citado en la definición de *exótico* contenida en el *Diccionario de Autoridades* (vol. III, 1732): «Extranjero, advenedizo, peregrino [...] ALDRET [*sic*]. Antig. lib. 3. cap. 21: “Como la lengua griega recibió y apropió en sí muchas dicciones *exóticas* y peregrinas, también podría ser que hubiese admitido ésta”» (la primera cursiva es nuestra). Reflejo de este uso antiguo debe ser la corta, limitada y limitante definición puramente filológica de *exotismo* que se da en la segunda edición (1953) del *Diccionario de literatura española*, de la *Revista de Occidente*: «Préstamo lingüístico no asimilado enteramente al sistema fonológico de la lengua, como el galicismo, italianismo, anglicismo, etcétera». Como compensación de su apa-

rente atraso léxico en este caso, el español tiene, en cambio, dos sustantivos —*exotiquez*, *exoticidad*— que no existen en absoluto en francés, y sólo uno de los cuales existe en inglés: *exoticness*. Mas era una compensación muy pobre, porque sólo *exotismo* tenía las condiciones formales, alusivas y, en fin, léxicas para poder convertirse en término literario.

Hace un momento, al citar lo que dice el *Diccionario de Autoridades* sobre *exótico*, subrayamos el adjetivo *peregrino*, porque en él está implícita una idea esencial para la modalidad literaria que tratamos en el presente apartado: la distancia y el encanto asociado con ésta, o cuando llega alguien de una tierra remota, o cuando se emprende un viaje a un punto geográfico apenas conocido, o bien cuando se hace un esfuerzo de imaginación para ver en el propio país una región tan insólita, singular y atrayente como podría ser para el habitante de una de esas tierras que nos parecen exóticas a nosotros. La fascinación de estas *peregrinaciones* por la mayor parte mentales se capta deliciosamente en unas palabras de Menéndez Pelayo sobre el poeta Heine: «El pino del norte soñará eternamente con la palmera oriental» (Menéndez Pelayo, 1942, V, pág. 409). El diccionario académico de 1970 registra todavía, en forma abreviada, la definición de *exótico* que se daba en el de *Autoridades*, esto es: «Extranjero, peregrino». Mas en el correspondiente artículo de la edición de 1984 parece acusarse ya cierta influencia del tema literario de lo exótico y su obsesante lejanía, pues se extiende la definición en esta forma: «Extranjero, peregrino, y especialmente si procede de país lejano». Este pequeño recorrido léxico parece revelar que entramos en una época clave para el estudio del exotismo en la literatura española: sin que se hayan emprendido todavía los estudios necesarios, por la incorporación de voces al diccionario y por las alteraciones introducidas en sus definiciones, parece revelarse una inclinación a tomar conciencia de lo que hace falta en el terreno de la investigación.

Pasando de definiciones lexicográficas a definiciones literarias, no conozco mejores observaciones sobre el exotismo que las contenidas en el ensayo *Divagación sobre la Andalucía romántica* (1935) de Luis Cernuda, aunque los términos de los que venimos hablando no aparecen en una sola página de este sugerente escrito. Por las reflexiones de Cernuda queda muy claro el importantísimo hecho de que la percepción de lo exótico no depende solamente de distancias y diferencias entre países y costumbres, sino también de la existencia de cierta actitud distanciadora y diferenciadora en el contemplador. Los ejemplos concretos de exotismo romántico mencionados más abajo estriban acaso con mayor frecuencia en las distancias y diferencias reales, que en las imaginarias, ya sea en el espacio, o ya en el tiempo —pues hay exotismo geográfico y exotismo temporal—, aunque entre los románticos españoles Andalucía no deja de ser a veces objeto del tratamiento *exotizante* en la misma forma en que lo es en las obras de los románticos extranjeros. Mas lo que Cernuda nos aclara —cosa de importancia capital para la comprensión del exotismo— es la recepción del material exótico por el contemplador (escritor o lector) y su vivencia interior de ese material; pues esta última es la misma tanto en el caso de elegirse una lejanía pintoresca para la observación como en el de aplicarle a la patria chica de uno mismo la lente diferenciadora y distanciadora de la fantasía.



En cualquier momento de la historia humana la vida cotidiana ha sido pobre, fea, dura; y por tanto, dice el poeta Cernuda, «siempre ha sido achaque común a gente soñadora el recrear su fantasía en los días de otra época imposible ya» (Cernuda, 1975, pág. 1280). En realidad el viaje exótico se hace por tierras imaginarias, es un escape hacia un refugio espiritual; y así, aun en el caso de un escritor andaluz, la propia Andalucía de la época romántica puede ser objeto de «la fantasía de un poeta hastiado de nuestra época y deseoso de otra más libre» (*Ibíd.*, pág. 1284). Lo que el poeta busca allí es «cierta particular atmósfera embriagadora que baña hoy calladamente esa tierra y que, visible y manifiesta en la época romántica, atrajo a muchos artistas extranjeros» (pág. 1282). En efecto: siendo suficiente el «embrujoamiento [...] en tal atmósfera» —dice Cernuda, en su artículo *José Moreno Villa o los andaluces en España* (1931)—, cercanías y lejanías no se distinguen para el peregrino de los países de la fantasía: «Aquella atmósfera es la *lejana* Andalucía» (pág. 1228 —la cursiva es nuestra). Así se explica, por ejemplo, el encanto de «ese sueño realizado que los románticos hallaron tan cerca» (*op. cit.*, *Divagación*, pág. 1288). Aun en los casos en que el destino del peregrino es árabe, chino o americano, en vez de local, el ambiente remoto suele combinarse con el tiempo remoto, dando lugar a un doble exotismo. Porque así el añorado escape al malestar de nuestro presente y su «desolación», según el término de Cernuda, se logra más fácilmente: «No tener presente, pase —sigue diciendo Cernuda—; pero no tenerlo y destruir además el pasado admirable... *Refugiémonos, pues, en él*» (*Ibíd.*, pág. 1296 —la cursiva es nuestra). Sin el elemento del pasado, tampoco se lograría fácilmente cierto mensaje, cierta comunicación íntima y cierta voluptuosidad que son indispensables para el pleno efecto exótico. Se escuchan «los ecos de unas voces hoy desaparecidas»; el lector encuentra en el «viajero sentimental» del período romántico un «lejano hermano mío»; y al mismo tiempo, «el recuerdo de una civilización desaparecida [...] se mezcla con el muelle abandono del ambiente, y el recuerdo histórico pasa a ser voluptuosidad» (págs. 1283, 1292, 1298). En fin: el exotismo es historia como voluptuosidad.

Mientras no se investigue a fondo el amplio y poco conocido campo del exotismo en la literatura romántica española, no cabe sino señalar unos antecedentes dieciochescos, identificar los géneros literarios en los que es frecuente el tema exótico y mencionar unos cuantos ejemplos pertenecientes al romanticismo decimonónico. La novela de Pedro Montengón *Eusebio* (1786-1788) hace pensar en obras francesas del mismo género, como *Manon Lescaut* (1731) del abate Prévost, *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre, y posteriormente *Atala* (1801) y *René* (1802) de Chateaubriand, en las que ya América, ya la Isla de Francia, por ser regiones primitivas ejemplifican por sus costumbres sencillas virtudes más naturales y ennoblecedoras que las que pueden observarse en Europa; mas en la novela de Montengón —cuya acción transcurre en un momento casi contemporáneo todavía para el autor— los ejemplos de virtud sencilla que nos brinda el Nuevo Mundo no estriban tanto en la misma naturaleza —por otra parte, interesantemente descrita— como en la religión de los cuáqueros de Filadelfia. En novelas que en sentido lato pueden llamarse filosóficas, como *Aventuras de Juan Luis* (1781) de Rejón de Silva, y *El Valdemaro* (1792) de Martínez Colomer, el ambiente es exótico, ya por unirse la descripción realista a una geo-

grafía puramente fantástica y alegórica, ya por combinarse la geografía real y la descripción fantástica o romántica: en la primera de las aludidas novelas, la acción es en la ciudad de Nogalia, Lugar Largo, la Isla Rubia, Puerto Fuerte, la Isla Fortunaria, etc.; y en la segunda los personajes son daneses y tras tantos trabajos como viajes vuelven a su patria.

Dos ejemplos dieciochescos que se acercan mucho al exotismo romántico decimonónico —hay más— son la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Moratín, especialmente su versión original, y *El Rodrigo. Romance épico* (1793) de Pedro Montengón. Por un lado, el exotismo de estas dos obras es temporal (se ubica su acción en el medievo); pero, por otro lado, aunque toda la acción del poema y de la novela tiene lugar en España, el exotismo es al mismo tiempo regional, pues la escena exclusiva de las quintillas moratinianas es el Madrid de los moros, y en la novela de Montengón no deja de haber sucesos decisivos en tierras de moros (sin que la España de los visigodos deje de ser casi igualmente peregrina). En Moratín y en Montengón el exotismo se destaca por la exuberancia descriptiva. Por ejemplo, en el poema moratiniano, la llegada de la bella mora Elipa se acompaña por estos versos: «Vino, vencida a los ruegos, / a las fiestas de Madrid: / hubo pandorgas y fuegos, / con otros nocturnos juegos / que dispuso el adalid. / Con luminarias que hicieron / el pueblo se divertía; / las que en la mezquita ardieron / fingieron la luz del día / y la noche desmintieron», etc.; y la plaza del espectáculo taurino se empieza a describir así: «Con espejos de Almería / estaba toda adornada, / con alfombras de Turquía, / con damascos de Granada, / con persiana y pedrería» (Moratín, 1883, págs. 19, 20).

De tan exóticos toques pictóricos dependerán precisamente, a lo largo del Romanticismo, la «atmósfera embriagadora» que encuentra Luis Cernuda en las obras pertenecientes a ese movimiento. *Lo embriagador*, en ciertas acepciones, colinda con lo sobrenatural; y en este último elemento se apoya el exotismo de numerosas obras románticas —por ejemplo, las novelas *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne* de Ramón López Soler, *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, *Doña Blanca de Navarra* de Francisco Navarro Villoslada, etc.— en las que aparecen magos, hechiceros, brujos, alquimistas y astrólogos que prevén el futuro y procuran alterar el presente. El mago Adenulfo, de doscientos años de edad, que aparece en *El Rodrigo* de Montengón, es un antecedente de tan curiosos personajes de la novela romántica decimonónica, y en dicha novela dieciochesca la descripción exótica con que se introduce al hechicero se tiñe de lo sobrenatural. Al primer trozo que voy a citar se asocia a la vez un asomo de la añoranza del mundo clásico antiguo que caracterizará a ciertos escritores románticos. Adenulfo tenía su gruta o cueva debajo de las ruinas de «un antiguo templo, casi del todo destruido, que parecía haber sido del dios Marte», y los perros del rey, quien andaba de caza, «parecía que no osasen entrar en ella, dando muestra de su temor al entrado rey, hacia el cual torcían ladrando sus cabezas sin moverse de aquel sitio» (Montengón, 1990, I, pág. 322). En la cueva se halla una urna maravillosa, que contiene un lienzo en el que está pintado el triste final de la España visigótica a las manos de los africanos. «El sacro horror que respiraba el sitio y la urna misma en que se veían entallados mil confusos objetos, como de bichos [animales y hombres híbridos fantásticos] y de esfinges, terribles a la vista, hubiera amedrentado a otro cualquiera para hacerle desistir de su empeño si no

hubiese sentido, como Rodrigo, una vehemente e invencible curiosidad de descubrir lo que la urna contenía, haciéndole sobreponer al terror que aquel aparente sagrario le infundía» (*Ibíd.*, pág. 325). Mientras se guarde cerrada la urna, se conservará la monarquía goda. Mas el rey Rodrigo arremete contra la urna con su lanza, se revela «esa fatídica pintura» de la cercana derrota de los visigodos, y «caen desprendidas del techo las lámparas y se quebrantan en el suelo, dejando allí al rey sumergido en profundas tinieblas, sin saber dar un paso atrás ni adelante» (pág. 327).

El exotismo clasicista, al que hemos hecho referencia al citar el pasaje de Montegón que contiene la alusión al templo de Marte, es, por extraño que parezca, la inspiración más decisiva de las obras románticas del tema español medieval, pero es a la par la más difícil de detectar. Pues el modelo clásico antiguo está presente en las letras románticas en forma metamorfoseada. En un famoso artículo de Espronceda, titulado sencillamente *Poesía* y publicado en el número 2 de *El Siglo* el 24 de enero de 1834, como premisa de su tesis se presenta una visión deformadora de los neoclásicos (*clásicos*, según la terminología del autor), pues a diferencia de los clásicos franceses, esos poetas setecentistas españoles no se limitaron a modelos grecolatinos; mas este ensayo es, no obstante, fundamental para el descubrimiento de la presencia y el papel del espíritu antiguo en el Romanticismo. Dice Espronceda que si dispusiera de suficiente espacio,

haríamos ver que, lejos de despreciar los modelos de la antigüedad, como se nos supone, en ellos fundamos nuestra doctrina, pero estudiando y entendiendo su ejemplo no en el sentido absoluto que los clásicos lo entienden, sino en otro relativo, racional y filosófico. Al ver a Homero cantar el sitio de Troya, a Virgilio la fundación de Roma, parécenos oírles decir a la posteridad: «Cantad como nosotros... Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. ¿Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?». Al oír esto nuestra imaginación exaltada tiende en derredor la vista, y cantando al Cid, a Gonzalo, a Cortés y a los héroes de Zaragoza y tantas hazañas nuestras, con su fisonomía propia, no vestidas a la griega o a la romana, creemos seguir, más atinada y filosóficamente que los clásicos, el verdadero espíritu de los modelos de la antigüedad (Espronceda, 1954, pág. 579).

Es, pues, moderno, nacional, español el empuje heroico de los grandes guerreros a quienes cantan los románticos españoles, mas el ímpetu estilístico con que se expresa su cándida admiración hacia esos campeones tiene un importante modelo psicológico en el estilo admirativo de los poetas épicos de la Grecia y la Roma antiguas hacia los héroes de aquellos tiempos. Irónicamente, Espronceda refleja en tal razonamiento una idea literaria tan neoclásica como clásica: esto es, que la mejor imitación es la emulación; pero lo significativo del pasaje reproducido es que nos revela el carácter indirecto del exotismo clasicista presente en las obras románticas españolas, que se entiende ahora haya sido invisible para el casi cien por cien de los lectores. El exotismo clasicista interviene en forma mucho más palpable en el Romanticismo de otros países, tanto en el plano de los temas como en el de la actitud del escritor, por ejemplo, en la novela *Corinne ou*



*l'Italie*, de Madame de Staël; mas no se dan obras como ésta en el Romanticismo español, y por otra parte, lo inmediatamente visible en los productos de la imaginación creativa no es siempre el mejor indicio de su dinamismo.

El exotismo temporal es característico de gran parte de las novelas, los dramas y los poemas narrativos románticos: *Los bandos de Castilla*, *El doncel de don Enrique el Doliente*, *Sancho Saldaña*, *Ni rey ni Roque*, *Doña Urraca de Castilla*, *La conjuración de Venecia*, *El trovador*, *El paje*, *Los amantes de Teruel*, *Don Juan Tenorio*, *Traidor, inconfeso y mártir*; *Florinda*, *Pelayo*, *El moro expósito*, etc. Valgan como ejemplo de la aspiración romántica a perderse en la atmósfera embriagadora de otro tiempo los endecasílabos siguientes del exordio del romance I de *El moro expósito*, del duque de Rivas: «... Mi fantasía, / rápida como el viento, vuela, salva / los apiñados siglos, y altos nombres / de los sepulcros y del polvo saca» (Rivas, 1982, I, pág. 39). Otra corriente de exotismo temporal no español que influyó mucho en la época romántica es el osianismo, inaugurado en el Setecientos por James Macpherson, cuyas encantadoras supercherías literarias tienen ya en ese siglo traducciones castellanas, por ejemplo, las de José Alonso Ortiz (1788) y del famoso Pedro Montengón, *Fingal y Temora, poemas épicos de Ossian, antiguo poeta céltico* (1800). La imitación esproncediana titulada *Óscar y Malvina* (1837) respira la voluptuosa lejanía histórica tan del gusto romántico, especialmente cuando el poeta moderno apostrofa al montañoso noreste de Escocia: «la lira de Ossian resonó un día / en tu breñosa cumbre: / tierna melancolía / vertió en la soledad, y repetiste / su acento de dolor lánguido y dulce, / como el recuerdo del amante triste / de su amada en la tumba» (Espronceda, 1970, págs. 171-172).

El ya aludido exotismo americanista y primitivista, que en su encarnación moderna quizá tuviera sus orígenes en las observaciones de Cadalso sobre la tirana Europa y la inocente América, en las *Noches lúgubres*, encuentra, curiosamente, su mejor ejemplo decimonónico en una obra cuya acción tiene lugar en España. En el apartado anterior, citamos dos pasajes sobre la crianza y educación negativa a lo Rousseau de don Álvaro entre los inocentes habitantes y las fieras de Perú, y esa pura formación americana determina su psicología total así como su incapacidad para vivir en la Europa corrompida. Leonor, después del trágico accidente de la muerte de su padre y separada ya de Álvaro, suspira por el consuelo de una vida natural como la que conoció su amante durante su niñez en América. Hemos citado estas palabras de Leonor antes, pero también son pertinentes al presente tema: «piedad pediré a las fieras / que habitan en estos riscos, / alimento a estas montañas, / vivienda a estos precipicios» (Rivas, 1988, pág. 45). La añoranza del salvajismo —vida de «buen salvaje»— es, en efecto, el predilecto mecanismo escapista de amantes románticos que han transgredido las leyes divinas y humanas y, sin embargo, sueñan con continuar sus amores en un ambiente libre de sanciones y escándalos. En *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, Macías tiene amores con Elvira, esposa de Fernán Pérez de Vellido, y desesperado le propone a ésta la huida, la búsqueda de un refugio «donde no haya hombres, Elvira; donde la envidia no penetre. Una cueva nos cederán los bosques; amor la adornará; tú misma con tu presencia. Sólo nosotros hablaremos de nosotros. El león allí no contará a la leona, con maligna sonrisa, que Macías ama a Elvira. Las fieras se aman también, y no se cuidan como el

hombre del amor de su vecino. El viento sólo lo dirá a los ecos, que nos lo repetirán a nosotros mismos. Ven, Elvira, bien mío» (Larra, 1978, pág. 296). Precisamente el mismo sentido tienen muchas veces las alusiones al Edén —semejante en muchos aspectos al estado de la naturaleza rousseauiano— en obras como el *Canto a Teresa y Don Juan Tenorio*. Su sentido nos lo explica un admirador de Espronceda y Zorrilla, quiero decir, Enrique Gil y Carrasco (1815-1846): «Que es el Edén la patria de la vida, / primer amor que el corazón inflama, / estrella en una mar embravecida, / perdida voz que nos cautiva y llama» (Gil y Carrasco, 1954, pág. 17).

En *El señor de Bembibre* del mismo Gil, la malhadada Beatriz muere de tisis y de lo que la psicología moderna llama ansia de la separación; mas hay en sus enfermedades una complicación o factor agravante que acaso acelere su muerte: se trata de una frustrada peregrinación exotista. «Siempre había dormido en lo más recóndito de su alma el germen de la melancolía, producida por aquel deseo innato de lo que no tiene fin; por aquel encendido amor a lo desconocido que lanza los corazones generosos fuera de la ruindad y estrechez del mundo en busca de una belleza pura, eterna, inexplicable, memoria tal vez de otra patria mejor» (*Ibíd.*, pág. 207). Al no satisfacerse, el afán exotista deviene una causa de melancolías románticas; lo que interesa aún más señalar, empero, es el hecho de que el exotismo representa una de las principales metáforas de la famosa sed romántica de lo infinito; sed que no se apaga tal vez sino con la muerte. En cuya espera el romántico suele entretenerse combatiendo las demoledoras punzadas del *fastidio universal*. Cabe observar a la vez que por su común carácter universalista el *fastidio universal* y el exotismo vienen a ser las interpretaciones negativa y positiva de una misma idea: el primero significa la entrega al dolor romántico y el regodeo en él; con el segundo, en cambio, se descubre muchas veces un intento de paliar ese dolor vistiéndolo con ropajes más lisonjeros.

Entre tales adornos exóticos no hay tal vez ninguno más seductor para los románticos españoles que el orientalismo. Es curioso un ejemplo de descripción orientalista del romance I de *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo* (1834) del duque de Rivas, pues se parece mucho al trozo descriptivo que citamos arriba de la *Fiesta de toros en Madrid* de Moratín padre. En Córdoba, Almanzor prepara la magnífica boda de su amado hijo Abdimelik con un lujo auténticamente asiático: «De Persia los tejidos matizados, / los aromas y bálsamos de Arabia, / las perlas y corales del Oriente, / los metales espléndidos de España, / del África las pieles y las plumas, / cuanto el orbe produce, cuanto alcanzan / la codicia, el valor, el poderío, / cuanto puede inventar la industria humana, / todo, reunido en Córdoba, enriquece / de tan nobles linajes la alianza» (Rivas, 1982, I, págs. 50-51). Al escribir esto, tenemos presente un libro ahora raro pero que ejerció una influencia muy apreciable en los poetas románticos exaltados, en parte debido al momento en que se editó. Aunque la referida obra era inasequible antes de 1833, se trata en realidad de otra influencia dieciochesca sobre el Romanticismo del xix: la primera edición póstuma de las *Poesías asiáticas, puestas en verso castellano por don Gaspar María de Nava, conde de Noroña*, diplomático, militar y poeta de la escuela de Meléndez Valdés, que vivió entre 1760 y 1815. Esta colección aparece, por tanto, un año antes de *El moro expósito* —ambas obras fueron impresas en París por primera vez—; mas el gé-

nero de imitaciones románticas de lo asiático en el que parece haber influido más profundamente Noroña es el de las llamadas *orientales*, poemas entre líricos y narrativos, relativamente breves, que típicamente cuentan los amores no correspondidos entre una sultana y un cristiano, o bien entre una cristiana y un sultán.

En un poema árabe traducido por Noroña se describe a una refulgente y delicada muchacha, y el estilo se hace deliciosa, voluptuosamente *oriental*: «Su cuello ornado en torno de collares / al de la hermosa gacela se parece / cuando ufana pompea por el prado; / sus cabellos, adorno de sus hombros, / son negros, son negrísimos y espesos / cual los densos racimos de la palma» (Noroña, 1833, pág. 168). Otra doncella árabe, descrita en la misma colección, encanta «por las ardientes víboras que lanzan / sus rizos empapados en veneno / para matar los pérfidos amantes; / por las rosas que esmaltan sus mejillas, / el mirto de su bozo, los risueños / rubíes y las perlas de sus dientes; / por su olor agradable, por su acento / que cual gotas de miel y leche sale / con desliz delicioso de su boca» (*Ibíd.*, pág. 186). Confrontando estos versos con unos trozos de descripción tomados de poemas románticos del XIX, creo que el lector verá en seguida el influjo de tales traducciones en las composiciones originales de los más destacados exponentes de la oriental, el P. Juan Arolas (1805-1849) y José Zorrilla, que empiezan a cultivar este género entre 1837 y 1840.

En *El secreto* de Arolas, Leila, destinada a los brazos de un viejo visir, pide consuelo a su querido hermano Abenozmín en estos términos: «Tus miradas son como los zafiros, / cuyo fulgor sobre el metal riela; / y tus palabras calman mis suspiros, / como el agua la sed de la gacela». Por fin responde Abenozmín revelando el arcano aludido en el título: «¡Oh rosa del Irem!, ¡luz del profeta! / contempla esta mi daga rutilante, / que la teme el visir y la respeta... / Vuelva el color nativo a tu semblante. / ¡Mis labios te revelan un secreto! / No soy tu hermano yo, virgen dichosa; / tu amante soy, que te adoré discreto, / y esta noche en el mar serás mi esposa» (Arolas, 1982-1983, III, pág. 150). En una *Oriental*, así titulada, que apareció en el primer tomo de versos de Zorrilla, en 1837, se pondera lo que el rey moro de Granada, Boabdil, diera por poder cortejar y ganar a cierta cristiana y no sólo cristiana, sino «dueña de la negra toca, / la del morado monjil». En fin: «Diera alfombras orientales, / y armaduras y pebetes, / y diera..., ¡qué tanto vales!, / hasta cuarenta jinetes. / Porque tus ojos son bellos, / porque la luz de la aurora / sube al oriente desde ellos, / y el mundo su lumbre dora. / Tus labios son un rubí / partido por gala en dos... / le arrancaron para ti / de la corona de un dios. / De tus labios la sonrisa, / la paz, de tu lengua mana... / leve, aérea como brisa / de purpurina mañana» (Zorrilla, 1943, I, págs. 36-37).

Son numerosos los poetas románticos que frecuentan lo oriental y otros géneros líricos temáticamente semejantes. Vayan unos títulos como ejemplos: *La Alhambra* de Martínez de la Rosa, *El harén* y *La trova en la Alhambra* de Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883), *Una noche en Granada* de Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872), *Una noche en la Alhambra* de Julián Romea (1813-1868), *El beduino* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, etc. Santos López Pelegrín (1801-1846), autor de algún poema corto de tema oriental como su *Almanzor*, incluso se pone un seudónimo árabe: Abenámar. Zorrilla tiene asi-



mismo otros poemas narrativos, de tema oriental, más largos, y aun extensos: *Granada, poema oriental*; *Leyenda de Al-Hamar*; y *Granada*, en dos tomos. Se acusa asimismo el orientalismo en el teatro. En *Alfredo* (1835) de Joaquín Francisco Pacheco (1808-1865), drama de la deslealtad, el incesto, el asesinato y el suicidio, cuya acción transcurre en la Sicilia de principios del siglo XIII, las cruzadas de Palestina son una condición importante de la acción, y hace un papel de primera importancia, casi de muelle real de esta máquina melodramática, un siniestro personaje llamado sencillamente El Griego, quien comenta el funesto final de los demás personajes con una sonrisa infernal. En *Los amantes de Teruel* (1837) de Hartzenbusch, el héroe Juan de Marsilla es tomado preso por los moros, y por las maquinaciones de la maléfica reina Zulima él no llega a Teruel a tiempo para casarse con Isabel de Segura. En el teatro, como queda claro por estos ejemplos, lo siniestro y satánico tienden a unirse con lo oriental. Tiene muchos modos la búsqueda romántica de la atmósfera embriagadora, y no cabe aquí su historia completa.

## 2.5

### **La polémica romántica en Europa: episodios, temas de debate, manifiestos**

La interdependencia entre literatura y política no era en la época romántica más que un aspecto de un movimiento que, nacido de la reivindicación de la centralidad cósmica del hombre, abarcaba y penetraba todas las facetas de la existencia humana, tanto considerada en sí misma como en relación con la naturaleza. «Al mismo tiempo en que nacen y crecen el idealismo y el liberalismo —afirma Croce— y a menudo en las mismas personas, nace y se difunde el Romanticismo: una simultaneidad que no es yuxtaposición sino que es una relación o una multiplicidad de relaciones» (Croce, 1932, pág. 49).

Es que, por primera vez quizá en la historia de la civilización occidental, un sistema que consiguió su manifestación más espectacular en el mundo de las artes —sobre todo literatura y música— se encontró respaldado por un poderoso edificio filosófico, el de Kant y el idealismo, que introdujo una perspectiva nueva y revolucionaria. El hombre como fuente y medida del conocimiento, de la ética, del juicio estético, la naturaleza como proyección del yo, abrían el camino a un subjetivismo que, si por un lado se oponía a la concepción tradicional de una realidad preordenada, por el otro reivindicaba en el individuo la autonomía de su conducta práctica.

En este sentido, la liberación de las reglas pseudoaristotélicas —una de las conquistas más vistosas del Romanticismo— no fue más que un aspecto de la lucha contra toda forma de prejuicio, de verdades preconcebidas e indiscutibles, por el derecho del hombre a construirse «orgánicamente», como se decía, tanto sus moldes literarios como sus sistemas filosóficos y políticos. La línea de des-

linde más distinta entre lo antiguo, lo prekantiano, lo heterónimo —en una palabra, el Antiguo Régimen— y lo nuevo, lo idealista, lo autónomo, pasa exactamente allí donde se levantan los individuos dispuestos a ser nuevamente, como en el Renacimiento, hacedores de su destino.

Claro está que un cambio tan radical en las perspectivas existenciales no pudo no repercutir inmediatamente en el mundo social y político. Y si la Revolución Francesa es a las claras el producto del enciclopedismo y del racionalismo dieciochesco, no deja de contar el hecho de que se produjo a poca distancia de la publicación de la *Razón pura* (1781) y la *Razón práctica* (1787) y que justamente Kant fue uno de sus admiradores (Schenk, 1965, pág. 92). Presentimientos románticos latían en ella: «racionalista en superficie, llevaba dentro de sí una veta subterránea prerromántica» (Stark, 1965, pág. 55).

Por otra parte, aunque el liberalismo que produjo la Revolución se diferencia del liberalismo «clásico» decimonónico, es bien conocido el papel que en ella representó la *liberté*, así como radicalmente libertarios fueron los escritos de los padres de la Revolución, desde el *Contrato social* de Rousseau (en el cual hay que destacar la hostilidad «romántica» hacia la sociedad) *El espíritu de las leyes* de Montesquieu. Y la *Declaración de los derechos del hombre* condensaba en el artículo 11 conceptos que cualquier romántico consideraría plenamente propios: «La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los derechos más preciosos. Todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente».

Esto puede explicar el entusiasmo por la Revolución Francesa que se difundió entre los literatos, muchos de los cuales transvasaron a ella, según Tocqueville, un «desprecio de los hechos reales» y un «amor a lo original, a lo ingenioso, a lo nuevo», que ya poseen indudables rasgos románticos (Tocqueville, 1952, I, pág. 200). Por otro lado, entre los propios románticos cundió la opinión de que la Revolución «había echado los cimientos para una concepción de la vida fundada en el sentimiento puro. En cierto sentido, hasta se puede decir que la insurgencia de impulsos irracionales o subconscientes, que caracterizan tantos aspectos de la Revolución Francesa, marcó el inicio de la batalla romántica contra la razón [...] El ideal de *liberté* se fundió naturalmente con el subjetivismo típico del Romanticismo europeo» (Schenk, 1965, pág. 94).

En efecto, si el Antiguo Régimen se caracterizaba por varias formas de colectivismo, la Revolución Francesa —también fenómeno colectivo en sus inicios— llevó por fin a ese individualismo que se suele considerar entre los aspectos más característicos del Romanticismo. Tocqueville bien señala la evolución que se produjo en la transición de una a otra generación: «Nuestros padres —dice— no conocían la palabra *individualismo* que nosotros hemos forjado para nuestro uso» (Tocqueville, 1952, I, pág. 158).

El período napoleónico dio un importante empuje, a menudo como reacción, a ese trasunto del individualismo a nivel nacional que es el sentimiento patriótico, el cual se convertiría pronto en el quicio del liberalismo y el Romanticismo. Surgió sobre todo un «patriotismo cultural», que, según Schenk, estaba conectado con la reivindicación romántica de la libertad de expresión (Schenk, 1965, pág. 103).

En Alemania, la defensa de las tradiciones nacionales contra el cosmopolitismo ilustrado de los invasores franceses determinó una fuerte oposición antinapoleónica que culminó en los *Discursos a la nación germánica* de Fichte (1807), cuyo espíritu fue muy pronto divulgado en Europa por el célebre ensayo *Sobre Alemania* (1810) de Madame de Staël. En España, una viva y ofendida conciencia nacional, de la que se hizo intérprete, entre otros, Quintana en su *Manifiesto a la nación española* (1808), estimuló a la lucha de todas las capas sociales y desembocó en esa Constitución de Cádiz (1812) que fue el emblema de todos los liberales europeos durante la larga temporada de la Restauración.

Es, en efecto, después del Congreso de Viena cuando empieza la labor paciente y a menudo heroica del liberalismo en todas sus facetas, desde las más conservadoras hasta las abiertamente revolucionarias, para derribar los últimos restos del Antiguo Régimen. Pulula una infinidad de sectas secretas y se van preparando las insurrecciones; salen a la luz nuevos teóricos, a veces en polémica entre sí, como Sismondi, que con su *Historia de las repúblicas italianas* (1807-1818) suscita la reacción de Manzoni (*Observaciones sobre la moral católica*, 1819) o que afrontan problemas muy urgentes como Constant con su *Curso de política constitucional* (1818-1820) o su tratado *De la religión* (1824) que en seguida se asocia al *Genio del cristianismo* del conservador Chateaubriand (1802). Como se desprende fácilmente de esta breve lista, que podría desde luego alargarse, siempre se trata de escritores que ocupan un puesto de relieve en la literatura romántica. A los cuales habría que añadir otros nombres menos ligados a la actividad literaria pero igualmente vinculados con el movimiento romántico: en primer lugar ese Giuseppe Mazzini que fue el teórico y el animador de todas las, a menudo malogradas, empresas libertarias de los años treinta; y, por lo que se refiere a España, el «divino» Agustín Argüelles, cuyo *Discurso preliminar a la Constitución de 1812* y el tratado *Reforma constitucional* son textos clásicos del liberalismo español.

El Romanticismo se va desarrollando paulatinamente, como por efecto de oleadas centrífugas: primero en Alemania e Inglaterra, luego, a menudo con la mediación de Francia, en los demás países europeos.

Claro está que indicar fechas precisas de inicio y de conclusión para un movimiento tan rico y complejo es tan absurdo como pretender encerrarlo en una definición: «Pedir que cada uno lo defina con precisión es proponer al común de los mortales una labor sobrehumana», etc. (Peyre, 1972, pág. 62; Van Tieghem, 1948, pág. 6). En el volumen anterior de esta obra y en el precedente apartado de este capítulo quedan explicadas las raíces dieciochescas y el primer desarrollo del movimiento romántico español en aquel siglo.

Por lo que respecta al movimiento en el conjunto de Europa pueden establecerse dos puntos fundamentales: que el Romanticismo, además de una revolución, es también el punto de llegada de posturas estéticas y éticas anteriores y que, sin embargo, en todas las literaturas emergen obras y hechos altamente significativos que subrayan una primera evidente toma de conciencia respecto al nuevo movimiento cultural. Inglaterra es quizá la nación que más continuidad manifiesta entre la cultura (no sólo literaria sino también política y social) dieciochesca y la decimonónica. Sin embargo, a pesar de la ausencia de esos debates y polémicas que caracterizan a otras naciones, la publicación en 1798 de las *Bala-*



das líricas de Wordsworth y Coleridge se considera acertadamente como el punto de partida del Romanticismo inglés. En el prólogo, verdadero manifiesto del movimiento, Wordsworth señalaba las nuevas tendencias del sentimiento como medio de comunicación universal de los hombres entre sí y con la naturaleza.

El Romanticismo inglés tuvo mucha resonancia en Europa, a menudo por motivos extra o paraliterarios, debido sobre todo a la tríada de los poetas «malditos» Byron, Shelley y Keats que —particularmente el primero— encarnaron el tipo del artista transgresor, donjuanesco, heroico y fracasado que despertó rápidamente una floración de imitadores.

Wordsworth y Coleridge habían elaborado su libro-manifiesto después de un viaje a Alemania que les había puesto en contacto con los focos del Romanticismo de aquel país; del cual se puede decir que, después de las proclamas del *Sturm und Drang*, después de la exaltación de la poesía instintiva de parte de Hamann y Herder, era fenómeno endémico en tierra germánica desde mediados del XVIII. Sin embargo, también en Alemania hay un momento, hacia finales de ese siglo, en que el movimiento va a encontrar una sistematización y una conciencia anteriormente desconocidas. Es cuando se publica, a partir de 1798, la revista *Athenäum*, en cuya redacción confluyen los personajes más ilustres de la escuela de Jena, desde los hermanos Schlegel a Novalis o Schelling. Todos los artículos que salen a la luz durante los dos años de vida del periódico están penetrados por la conciencia de que se está abriendo un camino nuevo: el de la «poesía universal progresiva» que, en su devenir perenne, corresponde a esa concepción de la naturaleza orgánica que los idealistas románticos contraponen a la naturaleza mecánica propia del sensismo.

A partir de este momento, toda la cultura alemana es presa de un fermento romántico que dicta obras capitales como las *Vorlesungen* de Augusto Guillermo Schlegel (*Curso de literatura dramática*, 1809) y toda la labor de la escuela de Heidelberg encaminada hacia la búsqueda de la tradición y del espíritu más genuino, el *Volksgeist*, de la nación germánica. Paralelamente, la filosofía idealista empezaba su glorioso itinerario a través de la obra de Fichte, Schelling, Hegel, sin que la elucubración abstracta empachase el compromiso político, como demuestran los ya aludidos *Discursos* del primero.

Tal vez un edificio tan imponente como el del pensamiento idealista y romántico alemán no hubiese salvado fácilmente las fronteras del mundo germánico si no hubiera contribuido a divulgarlo la pluma incansable de Madame de Staël. Ella, con su célebre tratado *Sobre Alemania*, la «biblia del Romanticismo» (Peckham, 1986, pág. 273), prohibido en seguida por Napoleón, no sólo difundió las doctrinas de la nueva escuela, sino que introdujo oficialmente el Romanticismo en Francia. Aquí el movimiento encontró rápidamente numerosos adeptos, pero también oposiciones duraderas sobre todo entre la burguesía más conservadora, dando lugar a discusiones y polémicas, de las que son testigos libelos abiertamente antirrománticos como el *Discurso sobre el Romanticismo* de Jay, *El antirromántico* de Saint Chamans (los dos de 1815) y el agresivo *Discurso sobre el Romanticismo* de Louis Augier (1824); o, en el bando opuesto, el fundamental *Racine et Shakespeare* de Stendhal (Peyre, 1972, pág. 121).

Pero el momento culminante se produjo con la que Théophile Gautier llamó «la batalla de *Hernani*». El principal protagonista de esta «batalla» fue Víctor Hugo, rápidamente convertido en el mentor y símbolo del Romanticismo francés, sobre todo después de su famoso prefacio a *Cromwell* (1827), manifiesto de la nueva escuela, en el cual abogaba por un arte imitador de la naturaleza —y por lo tanto libre y autónomo— donde lo grotesco adquiriera el papel de categoría estética preponderante. Coronado con esta fama de campeón del Romanticismo, el 25 de febrero de 1830 lanzaba a la escena su *Hernani o el honor castellano*, que sonó como un reto, ya que Hugo lo había compuesto en veinticinco días para sustituir a *Marion Delorme*, que había sido prohibida por la censura. Decididos a dar batalla en nombre de la nueva fe literaria y política, algunos jóvenes capitaneados por Gautier se levantaron violentamente durante el espectáculo en defensa del drama y en contra de los reaccionarios, señalando así, en una fecha memorable, el triunfo definitivo del Romanticismo. Que no casualmente se producía pocos meses antes del triunfo del liberalismo en la revolución de julio.

La labor divulgadora de Staël repercutió muy pronto también en Italia, donde un artículo suyo sobre la utilidad de las traducciones, publicado en 1816 en la *Biblioteca Italiana*, despertó inmediatamente una encendida polémica entre clasicistas y románticos, que tuvo su acto más importante en la *Carta semiseria de Grisóstomo*, compuesta y publicada en el mismo año por Giovanni Berchet. Dicha *Carta*, considerada tradicionalmente el primer manifiesto del Romanticismo italiano, además de mofarse del rancio academicismo clasicista, proponía nuevamente las argumentaciones de los principales teóricos europeos, pero sugiriendo también la interesante distinción entre poesía de los vivos (romántica) y poesía de los muertos (clasicista). Después de esta obrita, el Romanticismo se fue apoderando de las letras italianas, donde encontró su intérprete más acreditado en Alessandro Manzoni, al cual se deben otros dos importantes manifiestos: la *Carta a M. Chauvet sobre las unidades de tiempo y lugar en la tragedia*, publicada en 1823, y la carta al marqués D'Azeglio sobre *El Romanticismo en Italia*, compuesta en 1823 y publicada sólo después de medio siglo. A pesar de que en 1818 Leopardi compusiese un antirromántico *Discurso de un italiano sobre la poesía romántica* y todavía en 1825 se levantase la voz de Vincenzo Monti en defensa del clasicismo (*Sermón sobre la mitología*), el Romanticismo, gracias a las batallas sostenidas por *Il Conciliatore* (1818-1819) y sobre todo después de la publicación de *Los novios* de Manzoni en su primera versión (1825-1827), arraigó profundamente en Italia, estrictamente asociado con el liberalismo político.

Lo que más afecta del Romanticismo, en el plano histórico-literario, es la amplitud de su difusión que toca a todas las naciones europeas; además de los países a los cuales se ha aludido anteriormente (y dejando a un lado a España, a la cual se dedican aquí otros capítulos), el movimiento arraigó, entre los años veinte y principios de los treinta, en tierras que hasta la época habían vivido, por decirlo así, al margen de la cultura europea: desde Portugal a Polonia, a Rusia, a Hungría, a las naciones escandinavas, en cada país florece un movimiento romántico con sus rasgos peculiares. El Romanticismo, con su amor a la tradición y su búsqueda del *Volksgeist*, estaba dando sus frutos: de esta manera cada pueblo

iba descubriendo su individualidad, reflejo colectivo de esa exaltación del «yo» que era uno de los motivos esenciales del movimiento.

Sin embargo, dentro y más allá de las peculiaridades de toda escuela romántica nacional, latían temas y aspiraciones que las juntaban a todas en la superior unidad de un Romanticismo europeo. La instancia de una libertad buscada a todo trance, en primer lugar; pero también el sentimiento agobiante del tiempo con su consecuente escapismo hacia el pasado o el porvenir; la visión desilusionada de la existencia y del dolor universal que produjo tantos héroes lastimosamente fracasados, desde el Saint-Preux de Rousseau a Wérther, a René, a Jacopo Ortis, a Adolphe, a don Álvaro, a Oblomov; la oposición prometeica al destino y a la sociedad; la aspiración a la trascendencia y la fuga de la realidad; y, sobre todo, esa conciencia dolorosa del abismo que separa lo real de lo ideal, que tal vez fuera uno de los acicates más vivos de la meditación existencial y de la creación artística.

## 2.6

### La polémica romántica en España

#### 2.6.1. Juan Nicolás Böhl de Faber

La polémica literaria que, en la España del segundo decenio del siglo XIX, enfrentó a Juan Nicolás Böhl (1770-1836) y sus acólitos con José Joaquín de Mora (1783-1864) y Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) sienta las bases de una de las vetas del pensamiento romántico en nuestro país, por la adhesión de los primeros al ideario schlegeliano y su reivindicación de determinada literatura tradicional hecha bandera de combate contra la preceptiva neoclásica.

El Romanticismo en el que se inserta Böhl se esfuerza por definir una voluntad y una conciencia nacionales, partiendo de una filosofía en cuyo centro está el equívoco concepto de «pueblo». Las supuestas manifestaciones culturales de ese «pueblo» son indagadas y manipuladas desde un folclorismo que considera castizo todo lo que no lleve el sello de la sabiduría cosmopolita dieciochesca, y que no distingue el auténtico folclore del popularismo culto del pasado. Así Böhl y sus cofrades escogerán como cifra del espíritu nacional español el teatro del Barroco, y concretamente la obra de Calderón. Tal elección es una opción política, y ya expondremos sus dimensiones. Obedece, en última instancia, al deseo de presentar una alternativa a la lectura censoria que de ese teatro habían hecho, pensando también políticamente, las minorías ilustradas de la segunda mitad del XVIII, asunto tratado en los dos volúmenes anteriores de esta obra, dedicados al siglo XVIII.

Pero el debate sobre nuestro teatro tiene una larga prehistoria cuando lo asumen los participantes en la polémica Böhl-Mora; lo que hará Juan Nicolás es adaptarlo a cuestiones de candente y peligrosa actualidad en la España de su



tiempo: la Guerra de la Independencia, el «afrancesamiento» y el liberalismo. Un terreno en el que sus adversarios, en la España del Sexenio, se ven privados del derecho de réplica, por una autocensura explicable desde el instinto de conservación. El ataque a Calderón, por Mora y Galiano, desde una óptica casi exclusivamente literaria —lo único que pueden hacer sin peligro— tiene poca novedad. Lo que sí tiene interés histórico es la acuñación por Böhl, desde la contemporaneidad política, de un fervor calderoniano tan tradicional como su opuesto.

Frente a los detractores del teatro barroco, los argumentos de sus apologistas —con los que Böhl enlaza— son simples, reiterativos y sentimentales. En el *Discurso crítico...* de Erauso (Erauso y Zavaleta, 1750) se dice que las obras de Lope y Calderón cifran el «genio» de España, y uno de los «sujetos doctos» elegidos por el autor en demanda de aprobación sostiene que defender a los dos comediógrafos es deber de patriotismo. En cuanto al coriáceo Romea y Tapia (1763), el Discurso segundo atribuye las opiniones opuestas a las de su autor al desprecio a la Patria y a la xenofilia: para ser hombre del día, dice, basta con «no publicar escrito que no se le pegue cuatro tarascadas a la Madre que nos cría, nos alimenta, nos viste, nos calza, nos enseña una fe pura, sin mezcla de opiniones y sectas descarriadas...». El Discurso tercero, deformando la verdad histórica, atribuye toda oposición al teatro «español» a la imitación y aclimatación de ideas francesas, y sostiene que, al tener cada nación su carácter y costumbres propios, tiene igualmente una peculiar norma estética, que no cabe subordinar a preceptiva universal alguna: ideas que habría de recoger y repetir Böhl. La suposición de que se tiene a España por país inculto y necesitado del ejemplo foráneo hace estallar de ira al buen Romea: «¿Pues qué, Madrid es alguna hija de puta para que se le enajene del derecho que cada uno tiene a mandar en su casa?». Los Discursos cuarto a séptimo, dirigidos contra Clavijo y Nicolás Moratín, defienden a Calderón como escritor y teólogo, y la función edificante de los Autos.

Resumamos el legado del siglo XVIII en cuanto al debate sobre el teatro del Barroco. Los argumentos adversos han sido expuestos en el ya citado lugar anterior de esta obra. Los argumentos favorables, por su parte, son, en esencia: 1.º El teatro español es consustancial al carácter nacional. 2.º Respetarlo es cuestión de patriotismo. 3.º El gusto estético es una peculiaridad nacional distintiva. 4.º Las Reglas son convenciones de la escena francesa, no universalizables.

Así están las cosas cuando entra en escena Böhl de Faber.

La cronología del Romanticismo español es cuestión polémica. Los viejos puntos de vista que situaban su tardía aparición en coincidencia con la nueva era que se inicia en España a la muerte de Fernando VII han ido poco a poco cediendo ante nuevos enfoques que definen una era romántica mucho más amplia y que arrancarían de los últimos veinte años del reinado de Carlos III. Aquí no nos referimos a esos comienzos de la escritura creativa romántica, sino a los de la teoría y la polémica románticas, un fenómeno que se produce en los muy primeros años del siglo XIX en Cádiz y que, a la vista de los documentos a los que en seguida nos referiremos, exige ser analizado desde una metodología que vincule la cultura con la Historia. Esa coyuntura histórica corresponde al

momento que en España supone el inicio de la Edad Contemporánea: la expansión napoleónica y la invasión militar de nuestro país, la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz y el golpe de Estado de 1814 que da lugar al Sexenio absolutista.

Los hechos tienen como protagonistas principales a tres gaditanos y un alemán. Este último es Juan Nicolás Böhl de Faber, nacido en Hamburgo en 1770 y residente en Cádiz desde los quince años; en esta ciudad desempeñó el consulado de las ciudades hanseáticas y otras actividades comerciales y realizó sus estudios eruditos sobre poesía española medieval y de los Siglos de Oro. Fue miembro de la Real Academia Española y padre de la novelista Fernán Caballero.

Los tres gaditanos de nacimiento son la esposa de Juan Nicolás, Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y los escritores Antonio Alcalá Galiano y José Joaquín de Mora.

La información sobre Böhl de Faber se ha limitado tradicionalmente a la tesis doctoral que el hispanista francés Camille Pitollé publicó en 1909, y que adolece de limitaciones fundamentales. El tema ha sido replanteado en los estudios de Carnero (1974, 1978a y b, 1980, 1982a y b, 1984, 1990a y b).

La polémica calderoniana es una manifestación histórica de la existencia de esas «dos Españas» de que habló Antonio Machado. De una parte está la España ultraconservadora, representada por Böhl de Faber y sus colaboradores, cuyos puntos de vista son: la consideración apocalíptica de la Revolución Francesa como un cataclismo político y moral que puede equipararse al fin del mundo, y cuyo Anticristo es Napoleón; la convicción de que sólo el Antiguo Régimen y su prolongación, fundada en la alianza del Trono y el Altar, pueden garantizar la supervivencia de la civilización; la oposición a los progresos del pensamiento, la ciencia y la técnica, porque alejan al hombre de la idílica estabilidad moral de las sociedades rurales señoriales.

De la otra, está la España del liberalismo y las Cortes de Cádiz. En la polémica calderoniana son dos mundos los que se enfrentan: el anterior y el posterior a la Revolución Francesa. Y lo singular de ella es que ese enfrentamiento ideológico se produzca tomando como pretexto las ideas literarias, y que el bando conservador sea el romántico, y el liberal el neoclásico. Es curioso, quiero decir, para quienes pretendan explicar el desarrollo del Romanticismo al margen de la evolución histórica e ideológica del siglo XIX, o quieran limitarlo a la aclimatación en España del Romanticismo francés de los años treinta.

El desarrollo de la polémica calderoniana puede dividirse en dos partes: una de preliminares, en la que se producen textos significativos pero no hay enfrentamiento entre los dos bandos, y otra de polémica propiamente dicha. La primera va de 1805 a 1814 y la segunda de 1814 a 1820.

El primer documento de la etapa preliminar es un artículo de Juan Nicolás Böhl en la revista *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, de noviembre de 1805, titulado *Reflexiones sobre la poesía*, cuya idea más notable es atribuir a la espiritualidad cristiana el inicio en la Edad Media de la tradición literaria de signo popular y popularista que el Romanticismo conservador consideraba la única genuina, tradición que habrían encarnado el Romancero y los escritores cultos que hicieron de intelectuales orgánicos de la clase señorial en el siglo XVII.

Tradición que habría sido contestada por otra más reciente, hija de la Ilustración dieciochesca, opuesta a todo lo nacional tanto en el terreno político como en el literario.

Conviene señalar que el matrimonio Böhl de Faber está separado entre 1806 y 1813, por diferencias de temperamento y de creencias religiosas: escrúpulos de conciencia que la muy católica esposa siente al convivir, y educar a sus hijos, junto a un marido protestante. No es una casualidad que la reconciliación familiar se produzca al mismo tiempo que la conversión de Juan Nicolás Böhl al catolicismo en 1813.

En una carta de Francisca Ruiz de Larrea, de 1810, encontramos por primera vez asociada esa ideología conservadora a Calderón: el carácter español, tradicionalmente monárquico absolutista y cristiano, que se ha manifestado en la Guerra de la Independencia, es el mismo que tipificó Calderón en sus obras y en la motivación, comportamiento y valores de sus personajes. Por otro lado, en un texto de 1808, doña Francisca atribuye a España el papel de líder de una política contrarrevolucionaria de alcance europeo, de la que saldría la regeneración de una Europa destruida moral y políticamente por la Revolución Francesa.

En 1814, doña Francisca publica en Cádiz un folleto de cuatro hojas, del que se conserva un ejemplar en la Sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Viena y otro en el Archivo Osborne. Se titula *Fernando en Zaragoza* (véase su transcripción en Carnero, 1978a, págs. 21-24) y en él se encuentra:

1.º Una exaltación delirante de la Guerra de la Independencia y del chauvinismo español.

2.º La afirmación de que el pueblo español es conservador por naturaleza.

3.º La adoración en tono religioso de la persona de Fernando VII.

4.º La insistencia en que no hay más camino para España que el mantenimiento de la forma de gobierno anterior a 1808, sin tener en cuenta la obra de las Cortes de Cádiz.

De todo ello se deduce que, mientras Juan Nicolás Böhl pasa en Alemania los años 1806-1813 dedicado a investigaciones literarias, a aumentar su biblioteca y a madurar su crisis religiosa, doña Francisca está fraguando un modelo de pensamiento ultraconservador que luego contagiará a su marido, y que los dos utilizarán en la polémica calderoniana contra Mora y Galiano.

La polémica propiamente dicha se inicia en el *Mercurio Gaditano*, de septiembre de 1814, con un artículo de Juan Nicolás que se titula *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro*, y cuyo contenido es:

1.º El contraste entre la literatura española y el espíritu literario del siglo XVIII. Mientras éste está uniformado por el Neoclasicismo, aquélla se ha mantenido ajena a reglas y preceptos, como demuestra la comedia barroca española.

2.º Otro contraste paralelo: mientras Europa está atravesando la Ilustración y la Revolución, España se ha mantenido impermeable a toda subversión de los valores del Antiguo Régimen.

3.º Esa doble peculiaridad se debe a que el papel de España en la Historia ha sido y es el de ser baluarte de la religión, la monarquía y la honra, y producir desde todo ello una literatura distintivamente nacional, incapaz de someterse a preceptivas literarias venidas de Francia.



A este artículo responde José Joaquín de Mora con la negativa de considerar como única literatura nacional la comedia barroca, en la medida en que lo que de ella interesa a Böhl es la proposición de un modelo ideológico conservador, señorial y monárquico-teocrático.

No vamos a hablar de los numerosos textos de que consta la polémica, pero sí a destacar el artículo de Juan Nicolás Böhl aparecido en la *Crónica Científica y Literaria* de 8 de abril de 1817, donde, tomando como pretexto la declaración de principios del prospecto de fundación del periódico, que se había declarado propagador de la «ilustración», dice:

Hay una clase de ilustración que puede calificarse de universal, la cual consiste en el conocimiento y aplicación de las mejoras que los adelantamientos en las ciencias naturales y artes mecánicas van proporcionando diariamente, sobre cuya utilidad y provecho no cabe variedad de opiniones [...] Mas por desgracia no es esto lo que muchos en el día quieren se entienda por ilustración: la ilustración que pretenden es una soñada aptitud general para juzgar de materias especulativas o abstractas [principios de liberalismo político internacionalista] y a ésta me opongo. Inútil es manifestar los efectos perniciosos de semejante ilustración: a quien no ha desengañado la Revolución Francesa, ¿qué fuerza podrán hacerle palabras, que las lleva el viento? [...] Mas hallo otra clase de ilustración todavía que quisiera llamar nacional, por referirse particularmente al carácter e índole de una nación, y ésta a mi ver es la más importante de todas [...] La ilustración española [sería] el reconocimiento de todas las ventajas con que la mano de Dios ha dotado la Península y sus moradores, para que [...] sacasen de su propio caudal y cultivasen aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron a sus antepasados el pasmo y envidia del mundo, valiéndose para ello del manantial inagotable de su antigua literatura, donde yace sepultado cuanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razón con sana doctrina y divertir el entendimiento sin peligro... (*cit.* en Carnero, 1978a, págs. 177-178).

La cita ha sido larga, pero creemos que lo merece. Se nos ha propuesto lo siguiente:

1.º El concepto de «Ilustración universal», arbitrariamente definido como simple progreso científico y técnico, en oposición al de «Ilustración» en tanto que filosofía crítica de la sociedad, la religión y la política, y se nos ha recordado que ésta ha dado lugar a la Revolución Francesa.

2.º A esta Ilustración revolucionaria se opone otro concepto, el de «Ilustración nacional»: cada país, por tener una historia, carácter y espiritualidad distintivos, requiere una forma específica de gobierno; lo que significa que no es válido exportar universalmente la ideología liberal y revolucionaria francesa. La «Ilustración española» será, pues, poner en práctica programas políticos acordes con un supuesto carácter nacional español definido como conservador, monárquico y teocrático. Y la Biblia de esa «Ilustración española» será la literatura que ha reflejado dicho carácter, es decir, la dramaturgia calderoniana.

Ya vemos a estas alturas el doble carácter, literario y político, que tuvo la polémica calderoniana: defendiendo a Calderón contra la preceptiva neoclásica los Böhl están propugnando la continuidad del Antiguo Régimen, y proponiendo la monarquía de los Austrias como modelo de la de Fernando VII. La defensa de la comedia barroca les obligaba a atacar la preceptiva neoclásica. Y Mora y Galiano, al atacar la comedia barroca desde esa preceptiva, defendían el espíritu de la Ilustración y el liberalismo.

Pasemos ahora de la consideración de textos significativos, que hemos citado porque echarles una ojeada vale más que muchas páginas de exposición, a elaborar un modelo de pensamiento de Juan Nicolás Böhl y Francisca Ruiz de Larrea, cuyo propósito, como puede deducirse ya, es en realidad producir un alegato ideológico con el pretexto de argumentaciones literarias. Ese modelo de pensamiento podría resumirse en los siguientes nueve puntos:

1.º El pueblo español posee un código de virtudes distintivas que forman un peculiar carácter nacional. Esas virtudes son: el concepto señorial del honor, la religiosidad fanática, el patriotismo extremado, el odio a lo extranjero. Ese carácter se refleja en la literatura que el pueblo español ha sentido siempre como suya, es decir, la comedia barroca, y fue admirablemente sintetizado por Calderón. Cualquiera que pretenda censurar a Calderón va contra las convicciones del pueblo español.

2.º Existe en la época una falsa Ilustración, que viene de Francia. Empezó presentándose como un movimiento racionalista y reformista contra abusos y supersticiones, pero su fin verdadero era producir revoluciones como la francesa. Y esa Ilustración quiere ser internacionalista, y sostiene que los principios liberales convienen a todos los pueblos. Napoleón es el ejecutor de ese internacionalismo revolucionario, por medio de la agresión militar. Frente a esa falsa Ilustración, la verdadera será adaptar las instituciones políticas al carácter de cada pueblo; en España, será mantener en toda su pureza el Antiguo Régimen.

3.º El carácter del pueblo español se ha puesto de manifiesto en el alzamiento contra Napoleón; es decir, se trata de un movimiento popular conservador contra el exportador de la Ilustración revolucionaria.

4.º El momento de mayor esplendor de España correspondió a su etapa imperialista bajo los Austrias. Si se quiere que el país vuelva a parecida importancia internacional en armas y letras, es preciso reproducir las formas de organización política del siglo XVII.

5.º Al ser el pueblo español, por sus virtudes, esencialmente conservador en política, religión, costumbres y literatura, aquellos que propugnan innovaciones son una minoría extranjerizante y no representativa, y si alguna vez tuvieran poder (como lo tienen las Cortes de Cádiz), sería un poder usurpado, nunca legítimamente representativo.

6.º Existe una lucha entre el Bien y el Mal, entre la Religión y el Ateísmo, entre la Moral y el Libertinaje, entre el Orden y la Revolución, y Francia es el centro difusor de ese mal. El odio a todo lo francés es deber de los hombres de bien.

7.º La difusión de los principios del Mal desde Francia es una verdadera «epidemia política», y debe ser combatida como otra epidemia cualquiera. Y es más peligrosa porque no sólo mata los cuerpos sino las almas y los gobiernos.

8.º Los liberales de las Cortes de Cádiz y los colaboradores con el gobierno de José I, los «afrancesados», tienen los mismos principios y los mismos fines.

9.º Defender la preceptiva neoclásica es un delito político.

Desarrollemos brevemente estos puntos (salvo el de «verdadera Ilustración» expuesto anteriormente en el punto 2.º) de acuerdo con los documentos salidos del bando de Juan Nicolás Böhl, y veremos su coincidencia con la tradición reaccionaria española que surge, desde el reinado de Carlos III, como respuesta contra la Ilustración, la Revolución Francesa y las Cortes de Cádiz. Los máximos representantes de esta tradición son, entre otros muchos, Fr. Francisco Alvarado (El Filósofo Rancio), Fr. Diego de Cádiz, Lorenzo Hervás y Panduro, Fr. Rafael de Vélez y Fernando de Zeballos.

### 1.º Virtudes españolas y su acuñación por Calderón

La idolatría de Calderón contaba en España con una tradición apologética que era respuesta a la crítica que contra la irregularidad de la comedia barroca se hacía desde la preceptiva neoclásica. Hay que considerar como precedente de Böhl el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España...* que aparece en 1750 a nombre de Tomás Erauso y Zavaleta; Böhl lo cita con elogio. En él encontramos ideas que luego aparecerán en Böhl: Calderón y Lope retrataron el verdadero carácter español, la peculiaridad dramática de la España del XVII corresponde a una similar peculiaridad en cuanto a formas de gobierno, y las dos son intrínsecas al carácter de los españoles. Böhl llegará a decir que la falta de respeto a Calderón es desprecio del pueblo español, y por tanto, antipatriotismo.

No parece casualidad que los progresistas españoles de fines del XVIII, como Marchena y García del Cañuelo, editor de *El Censor*, fueran antic Calderonianos.

### 2.º Guerra de la Independencia

Ya se ha dicho que para los Böhl era un espontáneo y unánime movimiento conservador dirigido contra algo ajeno al carácter español: la imposición por Napoleón de un sistema de gobierno liberal, inspirado en los principios revolucionarios franceses. Como el carácter español está definido en la obra calderoniana, dirá Böhl, quien censure a Calderón está desaprobando la Guerra de la Independencia, apoyando la invasión militar extranjera y colaborando con el enemigo, e insultando a los españoles muertos en esa guerra. En el meollo de esta serie de sofismas está la idea de que Napoleón es el encargado de poner en práctica por medio de las armas el supuesto proyecto *ilustrado* de derribar los tronos y altares. Así, la Guerra de la Independencia se convierte en manos del pensamiento reaccionario de la época en una Guerra de Religión, en una Cruzada como las medievales, en una Guerra Santa al modo islámico. Ya fue calificada así la campaña española contra Francia en 1793-1795; Diego de Cádiz lo hace en su obra *El soldado católico en guerra de Religión* (1794):

Ellas [las cosas de Francia] exigen necesariamente de todos los reyes, de todos los soberanos, y aun de todos los superiores, que laven con la sangre de los culpados la mancha deforme de tan perniciosos ejemplos; y obligan a todo católico, a todo buen vasallo, y aun a todo racional a que, en el momento que



pueda [...] trabaje por exterminar a esas gentes y por hacer que su nombre no vuelva a resonar sobre la tierra (I, pág. 5; *cit.* en Carnero, 1978a, pág. 263).

El P. Cádiz acaba prometiendo a los que mueran en la guerra contra Francia la palma del martirio, y perdonando sus pecados a los combatientes antes de las batallas, como hacía el arzobispo Turpín en la *Chanson de Roland*. La misma idea de Cruzada, aplicada al alzamiento español de 1808, la lanza Antonio de Capmany en su célebre panfleto *Centinela contra franceses*.

### 3.º Nostalgia de la España imperial

Para los Böhl, el carácter español se manifestó en los siglos XVI y XVII en forma de respeto ciego a la monarquía y la Iglesia, con el resultado de que España se adueñase de medio mundo. En la Guerra de la Independencia ha resurgido aquella antigua fortaleza y espíritu guerrero, motivado también ahora por la veneración del Antiguo Régimen, que los Böhl proponen como modelo para la regeneración de una España sometida a Napoleón y de una Europa sacudida por la revolución y el asesinato de los reyes legítimos.

La nostalgia de la España imperial es un motivo recurrente en el pensamiento reaccionario de tiempos de la Guerra de la Independencia y las Cortes. En la carta pastoral que los obispos de Barcelona, Lérida, Tortosa, Urgel, Pamplona y Teruel publican en Mallorca en 1813, leemos:

[Nuestros antepasados] supieron reconquistar toda la España, restablecer y conservar en ella la Religión Santa de sus mayores, extenderla hasta nuevos mundos que conquistaron de la idolatría, y elevar su patria a la altura de poder y felicidad [...] que la hicieron admirar y respetar de todas las naciones [...] ¡Oh, tiempos felices! [...] Entonces sí que nuestra España, siempre parecida a sí misma, y sin mendigar otros modelos [los franceses], fue lo que debía ser por su religión y su carácter...! (*cit.* en Carnero, 1978a, pág. 268).

Como detalle anecdótico, pero significativo, está el hecho de que durante la Guerra de la Independencia se llegaron a crear fuerzas paramilitares, mandadas y financiadas por particulares, cuyos componentes iban vestidos a la moda de tiempos de Felipe II, para revivir las antiguas glorias españolas: a esos extremos cómicos llegó la idealización de la España de los Austrias en aquellos años.

### 4.º Conservadurismo esencial del pueblo español

En enero de 1813, doña Francisca escribe a Augusto Guillermo Schlegel una carta asegurándole que los españoles han pasado el siglo XVIII sin enterarse de las novedades de la Ilustración, que les resultaban completamente ajenas. En el folleto de 1814 *Fernando en Zaragoza*, la misma presenta a Fernando VII recién llegado del exilio, y sorprendido de los desafueros de los liberales, momento en que se le aparece El Genio de España para informarle de que nada de ello es obra de la nación española, sino de una minoría de demagogos, mientras el pueblo desea devolverle el poder absoluto. Los ilustrados, los lectores de libros franceses, los que desean una Constitución, no son, para doña Francisca, más que una pandilla de ladrones que han usurpado la voluntad popular aprovechándose

del vacío de poder causado por el cautiverio de la familia real y sus forzadas abdicaciones en Bonaparte.

El pensamiento reaccionario coetáneo sostiene idéntico punto de vista. Así, el P. Rodríguez Morzo, traductor de *Los errores de Voltaire* de Claude Nonnotte:

Gracias a Dios no son necesarios muchos preservativos para poder contar con el tesón y constancia de nuestros españoles, en todo lo concerniente a dogmas y religión; siendo casi herencia universal de todos los individuos de nuestra Península el no admitir impresión alguna que contradiga el catolicismo glorioso de nuestros mayores. Bien pueden las modas, el lujo, la ostentación afeeminada y profana, avecindársenos en nuestro reino, por esfuerzos de los extranjeros, causando lamentables estragos; pero la creencia verdadera se mantiene inmutable... (Nonnotte, 1771-1772, I, Prólogo, págs. 3-4; *cit.* en Carnero, 1978a, pág. 270).

La consecuencia de esto es negar toda representación popular a los diputados de Cádiz y toda legitimidad a lo que en sus Cortes se legisló. La facción conservadora de la Iglesia española sostendrá que el pueblo español apoyará siempre todo golpe de Estado absolutista, y ello se dijo tanto en 1814 como en 1823.

## 5.º El odio a Francia

Para los reaccionarios españoles de la época, Francia es, utilizando una expresión suya, «la nueva Babilonia», es decir, el centro productor y difusor del pecado, la inmoralidad y el error político. La actitud antifrancesa alcanza su máxima cota entre la declaración de guerra de 1793 y la caída de Napoleón, y está motivada por dos circunstancias: la oleada de propaganda revolucionaria que penetra en España, y luego, a partir de 1808, la invasión militar. Se dice que por medio de las armas ha planeado Napoleón poner en práctica el plan de conspiración atea, filosófica y revolucionaria para acabar con el Antiguo Régimen en toda Europa. Y lo mismo que Francia realiza por medio de las armas una Cruzada revolucionaria, ha realizado previamente otra, por medio de la propaganda, que ha llevado a la aceptación de la literatura, la moda, las costumbres y la lengua francesa. Gracias a esa propaganda, dirán los reaccionarios, Francia cuenta, en el momento de la intervención militar, con la colaboración de una minoría culta que se siente vinculada a ella, por encima de su patriotismo o al menos en conflicto con él.

El odio programático a Francia está abundantemente documentado en los escritos de Juan Nicolás Böhl y su esposa, para quienes el barniz cultural francés existente en las minorías políticas dirigentes durante la ausencia de Fernando VII es un obstáculo en el camino de recuperación del carácter nacional español.

Hay un escrito de la época que resulta paradigmático en este sentido: Manuel Freire de Castrillón, diputado por Mondoñedo, que en su obra *Derechos del hombre* dice:

¿Cuándo nos convenceremos de que los franceses, lejos de ser los maestros, son el ejemplo de todos los errores y extravagancias, y que, incapaces de descubrir ninguna verdad ni belleza, que no alteren, corrompan o afrancesen, de-

bemos buscar por nosotros mismos los manantiales puros solamente? ¿Cuándo haremos una cura radical a este gálico, inmundo e ignominioso que hace cien años infecta nuestra sangre? (Freire de Castrillón, 1811a, pág. 13; *cit.* en Carnero, 1978a, pág. 279).

Pero más paradigmática es otra de sus obras, ya desde el título, que es *Remedio y preservativo contra el mal francés* (Freire de Castrillón, 1811b), en la que se compara la difusión de la cultura francesa al contagio de la sífilis. Allí se dice que el ateísmo y el asesinato de Luis XVI han hecho de Francia el país más depravado de la Tierra; que en España deben instituirse unas fiestas nacionales, copiadas de los Juegos Olímpicos de la Antigüedad, y cuya finalidad sea mantener vivo el odio a Francia; que en las oraciones de los españoles debe añadirse un párrafo que diga «Del escándalo, seducción y dominación de los franceses, libranos, Señor»; que en las pruebas de limpieza de sangre habrá que demostrar estar libre no sólo de ascendencia judía o musulmana, sino francesa; que deben dinamitarse los caminos y puertos fronterizos que llevan a Francia, y que deberá ser obligatorio que en España el oficio de verdugo lo desempeñen franceses.

#### 6.º El concepto de «epidemia política»

Es una de las singularidades del pensamiento reaccionario de la época, para referirse a la propaganda política revolucionaria como una enfermedad mortal en sus efectos y una epidemia en su difusión. Juan Nicolás Böhl lo usa en el artículo, ya citado, *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro*. Lo encontramos en la obra de Zaballos *La falsa filosofía, o el ateísmo, deísmo y materialismo...*:

Unos vapores pestíferos ascienden de las podridas lagunas [del corazón de los filósofos]; se esparcen por la atmósfera común que todos respiran [...] y causan una peste en los espíritus de todo un grande Estado [Francia]. De allí se contaminan los otros reinos... (Zaballos, 1774-1776, 1, pág. 9; *cit.* en Carnero, 1978a, pág. 284).

en los edictos inquisitoriales y en el *Preservativo contra la irreligión* de Rafael de Vélez:

Una especie de frenesí gálico se llegó a apoderar de los cerebros de muchos españoles, que no respiraban más aire que el venido de los Pirineos, inspirado primero por los franceses. Sus miasmas, su corrupción, su veneno, se mezcló en la masa de nuestra sangre, corrió por nuestras venas y arterias, inficionó nuestro corazón, se propagó por la Península, alteró hasta nuestra atmósfera, y dio señales evidentes de un contagio general (Vélez, 1812, pág. 52; *Ibíd.*, págs. 285-286).

#### 7.º Identificación de liberales y afrancesados

Se llama afrancesados a aquellos intelectuales y funcionarios que reconocieron como rey a José Bonaparte. En realidad, su actitud estaba legalmente justificada por la de Carlos IV y el resto de la familia real, ninguno de cuyos miembros



pudo o quiso ponerse al frente del alzamiento contra los franceses. Durante los años de prisión de Fernando VII en Francia, los liberales reunidos en Cádiz realizaron una serie de reformas que limitaban el poder del rey imponiéndole una Constitución, pero no llegaron a eliminar del trono español a la dinastía borbónica, ni a proponer una forma de gobierno republicana. Los afrancesados, en cambio, aceptaron la sustitución dinástica; de ahí que fueran el grupo político más odiado en la época, y que su comportamiento se considerara el mayor crimen político.

En la existencia de los afrancesados veían los reaccionarios justificada su obsesión acerca de una conspiración francesa dirigida contra la monarquía y la Iglesia españolas, conspiración preparada, antes del ataque militar, por medio de una campaña de propaganda cultural. Los afrancesados serían aquellos que, habiendo respondido a esa campaña de propaganda, se convertirían luego en colaboradores de su realización, es decir, de la ocupación de España por un ejército extranjero y la eliminación de la Casa Real española.

El pensamiento reaccionario identifica a afrancesados y liberales, contra la realidad histórica en cuanto a la resistencia a la invasión y la fidelidad a la Casa de Borbón. Tal identificación arranca del sofisma que sostiene que, si los liberales profesan ideas políticas de origen francés revolucionario, los afrancesados no hacen más que servir al encargado de difundir internacionalmente esas ideas, es decir, a Napoleón. Para los reaccionarios, liberales y afrancesados tienen la misma ideología, y, por así decirlo, los liberales son la pieza de recambio que la conspiración revolucionaria tiene para el caso de que falle la ocupación militar y el cambio de dinastía. Es fácil suponer lo peligroso que resultaba arrojar sobre el liberalismo español la acusación de estar programado por una potencia extranjera, y lo difícil que para los liberales resultaba demostrar que su Constitución no tenía nada que ver con la Revolución Francesa. Lo intentaron, desde luego, presentándola como un resurgimiento de las castizas libertades medievales.

Es sintomático de lo que vamos diciendo lo que sostiene una obra aparecida en Cádiz, 1813, con el título de *Prodigiosa vida, admirable doctrina, preciosa muerte de los Venerables Hermanos los filósofos liberales de Cádiz*:

La gran familia filosófica, francmasónica, atea, deísta, materialista, pirrónica y jacobina, llamada en otro tiempo libertina, cuyo nombre depuso poco ha en nuestro Cádiz, llamándose liberal [...] Esta congregación de animalcs inmundos llamados en el día liberales, unidos a la ilustre canalla [...] de Jansenio [...] excitó la revolución de Francia... (*cit.* en Carnero, 1978a, pág. 287).

Vemos que se identifica a todas las especies de innovadores que vienen a la mente del autor cuando se trata de alinear a los inmediatos críticos del conservadurismo político y religioso: enciclopedistas, ilustrados, jansenistas, ateos, deístas, masones, jacobinos y liberales. Y la conclusión es la siguiente: si los liberales y los afrancesados colaboracionistas son lo mismo con distinto nombre, ¿cómo pueden las Cortes de Cádiz pretender estar creando en el país una organización política contra la invasión napoleónica? El P. Vélez lo tiene muy claro:

Las reformas hechas por algunos españoles contra la religión y el Estado en tiempos de las llamadas Cortes, todas han sido las mismas que las que los filósofos de la Francia trataron de realizar para acabar con los tronos y destruir la Iglesia de Jesucristo (*Ibíd.*, pág. 288).

#### 8.º El Neoclasicismo, delito político

Entre las numerosas acusaciones que hacen los Böhl a Mora y Alcalá Galiano encontramos varias veces la amenaza de que si el Gobierno se fijara en sus ideas, se encontrarían sujetos a responsabilidad por delito político. La sugerencia, por hacerse públicamente en letra impresa en una época de terror y represión como eran los años 1814-1820, merecía ser tomada en cuenta y era muy peligrosa. Así lo dice Alcalá Galiano, en sus *Recuerdos de un anciano*:

Fue mi suerte, ya en 1818, entrar con ella y su estimable marido [el matrimonio Böhl] en agrias contiendas literarias, en que hubieron de injerirse con poco disimulo cuestiones políticas, no sin grande peligro mío en aquellas horas... (Alcalá Galiano, 1955, pág. 78).

Y también en sus *Memorias*:

Empezó violenta esta lid [...] Mezclóse en ella un tanto de política. Böhl y su señora eran acérrimos parciales de la monarquía al uso antiguo. El primero había dejado la religión protestante, en que se había criado, por la católica, y siendo sincero en su conversión, era hasta devoto. La mujer afectaba la devoción como pasión [...] Ya más ardiente la disputa, entró por parte de nuestros contrarios el acusarnos de jansenismo y de amor a las reformas (*Ibíd.*, pág. 455).

Hay que preguntarse qué sentido tenía tal acusación, porque Mora y Galiano, que no sentían, como Böhl, sus ideas políticas respaldadas por el poder, tuvieron siempre buen cuidado de limitarse a cuestiones literarias, censurando a Calderón desde la preceptiva neoclásica, y a lo sumo negando que la ciega imitación del pasado fuera el camino de regeneración para España. Lo significativo es que Böhl acusa a sus adversarios de estar atacando al Gobierno de Fernando VII por el hecho de defender ideas literarias neoclásicas.

En este punto de la polémica es cuando se pone mejor de manifiesto la maquinaria sofística empleada por los Böhl y por los conservadores españoles de los que su pensamiento procede.

Según ese pensamiento, liberales y afrancesados se igualaban por proceder de la misma ideología revolucionaria y por ser agentes, por distinta vía, de la misma invasión. Es decir: afrancesado = liberal = revolucionario.

Por otro lado, para el pensamiento reaccionario todo elemento cultural francés toma parte de la campaña de propaganda destinada a crear en España una casta de traidores que sirvan de ayuda en el momento de la invasión. Tan traidores se considera a los que sirven a José Bonaparte como a los que hablan francés, se visten a la moda de París o sostienen ideas francesas de cualquier clase. Al afirmar que el Neoclasicismo es de procedencia estrictamente francesa, y que su

finalidad es crear desprecio hacia los autores nacionales, en los cuales está contenida la ideología que forma el carácter nacional español, conservador en política y religión, ya tenemos cerrado el círculo: afrancesamiento en política = afrancesamiento en literatura (Neoclasicismo), o sea: afrancesado = neoclásico. No hay más que relacionar esta igualdad con la anterior, y resulta: neoclásico = revolucionario en política.

En esa identificación de todo lo francés (costumbres, modas, literatura, ideas políticas) como formas de traición al pueblo español, a su Guerra de Independencia y a Fernando VII, coinciden los Böhl, por ejemplo, con Antonio de Capmany:

Cerraremos para siempre el contrabando de los Pirineos, convirtiendo en isla nuestra Península; y no veremos más la cara de pastel de tanta modista y mercachifle [...] Con esta guerra, terrible pero saludable [...], no nos inocularán más el impío filosofismo y corrupción de costumbres de sus venenosos libros [...] Cantaremos nuestras jácaras, bailaremos nuestras danzas, vestiremos nuestro antiguo traje [...] Volveremos a hablar la castiza lengua de nuestros abuelos, que andaba mendigando ya, en medio de tanta riqueza, remiendos de jerga galicana.

En cuanto a la respuesta de Mora y Galiano, citemos un texto significativo y representativo: la *Crítica de las reflexiones de Schlegel...*, en el número 127 del *Mercurio Gaditano*, donde su autor, José Joaquín de Mora, enjuicia negativamente la comedia barroca con palabras que recuerdan la condena dieciochesca del tipo de héroe masculino que aquella presenta. En el mismo periódico, en su número 143, insiste Mora, advirtiendo de los peligros a que puede conducir una excesiva confianza en la libre imaginación creadora al margen de toda regla y precepto: «no dar nunca ni por descuido con la verosimilitud y la imitación». Ambos artículos son de 1814 y revelan, en sus conceptos clave, fidelidad absoluta a la crítica del teatro español que se desarrolló en el siglo anterior. A la impropiedad dramática del estilo calderoniano se referirá una colaboración, que hemos de atribuir igualmente a Mora, en la *Crónica Científica y Literaria* de 19 de mayo de 1818, donde se califica ese estilo de «non plus ultra del más churrigueresco culteranismo». De la misma mano sale un *Artículo remitido* en la *Crónica* de 12 de junio, que entre líneas denuncia la politización del problema en los escritos de Böhl, cuyos adversarios van a defenderse, mientras dure el enfrentamiento, en las dos direcciones señaladas: lamentándose de la violencia que se les hace al no ser posible el diálogo político en la España del Sexenio, y atacando a Calderón en la estela neoclásico-ilustrada. Así dirá Alcalá Galiano en la *Crónica* de 4 de agosto de 1818, señalando la maliciosa identificación böhlina entre Neoclasicismo y afrancesamiento político:

En verdad que mueve más a indignación que a risa la malicia del criticastro alemán al recalcar tanto sobre el gusto francés. ¿Querrá, acaso, despertar odios políticos, terminados ya con la causa que los motivó?... (cit. en Carnero, 1978a, pág. 198).



Y en el folleto *Los mismos contra los propios...*, aparecido en Barcelona a fines de 1818, una *Carta de A.(ntonio) A.(lcálá) G.(aliano) a su amigo el editor de la Crónica...* se pregunta:

¿No fue él (Böhl) quien recalcó la voz francesismo en una época en que esta voz puede dañar a aquel a quien se la aplica? (*Ibíd.*, pág. 210).

Del repaso de la polémica calderoniana sacamos la conclusión de que en realidad fue un enfrentamiento ideológico bajo la apariencia de una disputa literaria, porque los Böhl defendían a Calderón no como modelo literario sino como modelo ideológico con el que apuntalar la pervivencia del Antiguo Régimen.

La mejor manera de cerrar esta exposición es con unas palabras de Alcalá Galiano, en el tomo VII de su adaptación de la *Historia de España* de Dunham:

Fue la controversia sobre si las reglas de la crítica llamada clásica debían servir de rigurosa norma para componer o juzgar los escritos, o si al revés convenía alterarlas en gran parte, sustituyéndoles otras [...] a las que comenzaba a señalarse con el título de escuela romántica [...] Böhl de Faber [...] acometió la empresa [...] Casábase en este caso la crítica con ciertas ideas religiosas y políticas, por donde venía en el llamado Romanticismo a venerarse en un mismo culto de la España antigua, a la par el gobierno, la religión y el gusto literario (Alcalá Galiano, 1845, VII, pág. 90).

## 2.6.2. Agustín Durán

El debate sobre el nuevo movimiento literario, el Romanticismo, llegó a un punto clave al publicar Agustín Durán (1793-1862) su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (1828). España ya había escuchado voces que defendían la nueva literatura —Böhl en la famosa polémica sobre el teatro calderoniano, López Soler en las páginas de la revista *El Europeo*—, pero la nueva publicación de Durán centró el debate en la capital. El *Discurso* no sólo abrió una discusión sobre los méritos del teatro español y del movimiento romántico, sino que también influyó poderosamente sobre la producción literaria de la próxima década en España (véase Caldera, 1962; Gies, 1975; Juretschke, 1989).

Como sus modelos Schlegel y Böhl, se opuso Durán a la agobiante influencia extranjera —quería decir francesa— que dictaba el «gusto» literario español y se quejó de que los que defendían la literatura nacional de su país venían de fuera de España o, como era el caso de José Luis Velázquez, cuyas obras conocía Durán, escribían muy influidos por la estética francesa. Así, por parecerle «poco decoroso que lo hayan hecho los extranjeros», decidió en 1828 publicar su propia defensa del teatro nacional. Sencillamente, lo que quería era rehabilitar las escuelas dramáticas de Lope y Calderón. Su método consistía en defender una postura crítica que pedía nuevas reglas, contra las ya caducadas y desgastadas del siglo anterior, para juzgar sus obras. Los críticos afrancesados habían

desprestigiado, a su modo de ver, el genio y la gracia de sus dramas. Él condenaba «la ridícula manía de querer medir las sublimes creaciones dramáticas de siglo XVII con el mismo compás y regla a que se adaptaban las de los griegos, romanos y franceses...» (Durán, 1828, pág. 281). En realidad, había aprendido de Böhl que:

la gloria literaria de una nación consiste en las obras maestras que han producido sus grandes ingenios. Los principios de naturaleza, imitación, verosimilitud, etc., jamás han engendrado una sola locución poética. Antes ha sido la obra que las reglas. El genio solo crea; y de estas creaciones es donde la crítica después abstrae sus reglas, que pueden y deben servir de norma a los talentos de segundo orden, hasta que otro tiempo, otra generación, otro orden social produzcan otro genio eminente, de cuyas obras otros críticos abstraerán otras reglas... (Böhl de Faber, 1814, pág. 20).

Para Durán, como para su maestro, Alberto Lista (véase Juretschke, 1954), el drama español nacional era otro género nuevo, diferente del antiguo teatro griego y sus imitadores. Siendo diferente, no se le podía aplicar las mismas reglas de crítica. Esta postura fue considerada «romántica» en su época, y la oposición contra sus ideas venía de los clasicistas, que rechazaron la idea de que el drama español formara un género nuevo y aparte. El *Correo Literario y Mercantil*, por ejemplo, publicó un artículo (26 de diciembre de 1828) que insistía en que las reglas clásicas eran ejemplos del «sentido común» y sin las cuales «no puede darse interés el drama». Pero Durán no se dejó convencer por estas ya caducadas teorías. Para él, «las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeresco, el punto de honor y los celos» (Durán, *op. cit.*, pág. 285) no sólo captaron el alma de España sino que fueron captadas en su turno por dramaturgos como Lope y Calderón.

Resaltaba Durán la importancia de la crítica alemana en la nueva definición de la literatura que él venía defendiendo: «a principios de este siglo algunos sabios alemanes se atrevieron en fin a proclamar la emancipación literaria de la Europa, y a elogiar y admirar las grandiosas creaciones de los dramáticos españoles» (*Ibíd.*, pág. 305). Entre ellos, naturalmente, se encontraba Böhl (véase Carnero, 1978a). Dos sociedades eminentemente diferentes como la antigua (griega, pagana) y la moderna (europea, cristiana) debían por fuerza producir obras literarias tan distintas, obras que reflejaran los gustos y las preocupaciones de las sociedades que las producían. El núcleo de su argumento se encontraba en su idea de la sublimidad de la Edad Media a causa de su apoyo del cristianismo y de la monarquía:

Repetiremos, finalmente, que la sublime e ideal belleza de este último género se alimenta y sostiene en los inmensos espacios de la eternidad, en la sumisión del entendimiento humano a la fe divina, y en la noble y generosa galantería de los siglos medios (Durán, 1828, pág. 315).

El poeta «romántico» intentaba captar el hombre que vivía en esta sociedad cristiana y monárquica, es decir, el individuo concreto en vez del concepto abs-

tracto que, para él, dominaba el teatro antiguo. El dramaturgo romántico (e incluía en éste a los dramaturgos del Siglo de Oro) descubre el estado interior (el alma) del individuo; el drama clásico descubre a un hombre exterior, abstracto. Así es que el cristianismo llegó a ser para Durán el elemento más importante en su nueva definición de la literatura.

No se oponía él al teatro clásico (elogiaba las bellezas de dramaturgos como Molière, Corneille y Racine) sino a la ciega crítica que apoyaba hasta a los más superficiales imitadores de tal teatro y que ridiculizaba el teatro español por no tener «buen gusto» a lo francés. ¿El resultado? «Así lograron reducirnos, desde la gloria de haber creado un género original acomodado a nuestro carácter y costumbres, a ser meros imitadores de una escena exótica y extraña...» (*Ibíd.*, pág. 287). De modo que la vida y costumbres españolas no se parecían a las francesas, su teatro tampoco debía parecerse al de su vecino. Cuando los españoles intentaron imitar a los franceses, sólo produjeron «mucha razón puesta en rimas, muchos diálogos sin acción y sin vivacidad, mucha moral pedantesca» (pág. 288).

La reacción de los contemporáneos de Durán fue inmediata. La primera edición del *Discurso* se agotó en poco tiempo y tanto sus amigos como sus enemigos comentaron las ideas presentadas en ella. Manuel José Quintana, amigo de Durán desde años atrás, le mandó una carta elogiando la «solidez en los principios, originalidad de pensar, fuerza en el raciocinio» (en carta de Quintana, de 27 de julio [1828], ms. en la Biblioteca Nacional de Madrid). Sin embargo, el periódico el *Correo Literario y Mercantil* criticó sus ideas sobre el nuevo Romanticismo como una «mezcla de la tragedia y la comedia, sin sujeción a otras reglas que las que a cada autor indique su voluntad o su fantasía» (29 de septiembre de 1828). Desde su punto de vista, estos criterios dramáticos permiten «mezclarse indistintamente todos los géneros de poesía». El *Correo* tenía razón; fue precisamente esta mezcla lo que había defendido Durán. Böhl de Faber le escribió una carta defendiéndole contra los ataques del periódico (Sainz Rodríguez, 1921, pág. 36). Bartolomé José Gallardo, amigo también de Durán, se queja de que los críticos «no han entendido el espíritu de este [*Discurso*], lo creen obra histórica y en ese errado concepto han extrañado que no se haga en él mención honrosa de los que escribió en ese sentido un alemán [Böhl, evidentemente] en Cádiz, a competencia de los clasiquistas Mora y Galiano» (*Ibíd.*, 1921, pág. 34). José María Carnerero alabó en la *Gaceta de Madrid*, el boletín oficial del Estado, «la sencillez e ingenuidad con que el autor presenta sus observaciones», y recomendó esta «obrita» a sus lectores (12 de junio de 1828). Otro periódico, el *Diario de Avisos*, vio claramente que la postura de Durán podía iniciar un renacimiento del gusto por la comedia nacional española (11 de julio de 1828). En Inglaterra, donde residía una importante comunidad de exiliados españoles, *The Athenaeum* comentó el *Discurso* y notó su temeridad en rechazar las restrictivas reglas del Neoclasicismo francés, llamándolo «una vindicación del drama nacional español» (11 de marzo de 1829).

Así, para muchos, el *Discurso* de Durán fue un verdadero manifiesto romántico, el primer documento importante en el debate sobre la legitimidad del teatro antiguo español, porque captó la atención no sólo de los críticos y literatos madrileños (la polémica de Böhl y Mora tuvo lugar más bien en las provincias que en la capital; *El Europeo* se publicó en Barcelona) sino también de la comu-



nidad europea. Al publicar la obra en sus *Memorias* en 1871, la Real Academia Española no dudó en considerarlo «el verdadero precursor del Romanticismo [que] abrió paso al renacimiento de la forma y del gusto genuinamente españoles» (Durán, 1870, pág. 281).

Las ideas de Durán influyeron sobre varias generaciones de críticos. Las de Manuel Milá y Fontanals, Marcelino Menéndez Pelayo, Edgar Allison Peers, Flitter y otros sobre el Romanticismo y los romances antiguos son inconcebibles sin las explicaciones de Durán, que notó algo eterno, perenne y cristiano en el movimiento que defendió. Sin embargo, la crítica moderna rechaza casi por completo la sencilla interpretación conservadora de un Romanticismo basado en los supuestos valores medievales, caballerescos y cristianos, una interpretación del Romanticismo que no toma en cuenta la postura cósmica y rebelde de Rivas (en *Don Álvaro*), Larra y, sobre todo, Espronceda.

Donald Shaw claramente explica cómo se equivocó Durán al ver en el movimiento romántico una vuelta a los valores cristianos del pasado, aunque reconoce la gran influencia que tuvo el *Discurso* en el desarrollo del pensamiento romántico español. Esta reacción «neocatólica» interpretó el movimiento desde una perspectiva tanto moral como literaria, y los partidarios de la reacción fueron, naturalmente, Böhl, Durán, Donoso Cortés, Alberto Lista y otros intelectuales de los años cuarenta, que creían ver un colapso de la estructura social y política española como resultado de lo que se expresaba en la literatura romántica. Esta «confusión ideológica y escepticismo religioso» (Shaw, 1968, pág. 607) engendró una serie de ataques contra el Romanticismo basados en cuestiones frecuentemente extraliterarias. Durán, sin embargo, mantenía su postura como crítico de la literatura, aunque vio en la nueva literatura romántica (liberal) un reflejo de la profunda crisis espiritual que sufría su país.

Durán no fue solamente un teórico que defendió el valor del drama español del Siglo de Oro, sino también importante editor de colecciones de dichos dramas que habían permanecido en la oscuridad durante muchos años. En 1826 publicó, con Eduardo de Gorostiza y Manuel García Suelto, una importante colección de unos 118 títulos de obras de Tirso, Calderón, Lope, Moreto y otros grandes dramaturgos del pasado nacional. La *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas* apareció en un momento clave para el desarrollo del Romanticismo. Unos años más tarde (1834), otra colección editada por Durán, la *Talía española, o Colección de dramas del antiguo teatro español*, dio una selección —con introducción— de obras de Tirso. (Durán había programado toda una serie de obras «desde Lope de Vega, que es quien fijó las formas peculiares y distintivas de nuestro teatro original, hasta Cañizares y Zamora, en cuyas manos puede decirse que expiró», pero el primer tomo no llegó a estimular el interés de los 750 suscriptores necesarios para mantener su publicación y los otros tomos nunca vieron la luz.) Durán había captado el respeto de los literatos y del público con su *Discurso*, su impresionante colección en cinco tomos de los romances antiguos y su *Colección general de comedias escogidas*. El rey le nombró secretario de la Inspección General de Imprentas y Librerías en 1834, el mismo año en que fue elegido a la Real Academia Española (junto con Ángel de Saavedra).

Para Peers (1967, II, págs. 110-176) el movimiento romántico «fracasó» durante los años 1830 y 1840 por varias razones: desaparición de las tertulias literarias, fracaso de las principales revistas románticas, falta de un eje bien identificado y respetado (Larra y Espronceda, las dos voces liberales más brillantes, habían muerto en 1837 y 1842 respectivamente), ocaso del drama romántico, éxito de las parodias y sátiras contra el Romanticismo y confusión sobre la verdadera naturaleza del Romanticismo. Sin embargo, Durán, como uno de los líderes del movimiento romántico conservador, seguía triunfando en el mundo literario madrileño. En 1849, cuando publicó el primer tomo de su edición definitiva del *Romancero general* —tomo 10 de la nueva Biblioteca de Autores Españoles, iniciada por Rivadeneyra—, recogió muchas de las ideas sobre el Romanticismo que había explicado por primera vez en el *Discurso* y en los prólogos a los cinco tomos del *Romancero* que había publicado entre 1828 y 1832. Los romances, junto con las obras teatrales del Siglo de Oro, formaron el núcleo de la postura «romántica» que iba defendiendo desde hacía más de veinte años.

El romanticismo de Agustín Durán rechazaba los conflictos maniqueos de los autores más rebeldes de su época y se centraba en lo que para él eran los valores verdaderamente eternos y «románticos» del pueblo español: su caballerosidad, su cristianismo y su adhesión a la estabilidad monárquica. Este Romanticismo histórico, cristiano y monárquico tuvo el efecto de reconfortar a la naciente burguesía española con valores tradicionales, en contraste con lo byroniano que para Durán fue «el falso camino de los delirantes y frenéticos románticos de una nación vecina» (Durán, 1839, pág. 75). El romanticismo de Durán fue demasiado reaccionario para inspirar a la nueva generación de escritores, y por eso se quedó integrado en tendencias tradicionalistas rechazadas por los que vieron en el movimiento romántico un verdadero nuevo comienzo y una entrada en el mundo moderno.

### 2.6.3. Antonio Alcalá Galiano

Formado, al igual que el duque de Rivas y Martínez de la Rosa, en un ambiente de transición cultural, Alcalá Galiano (1789-1865) llegó al exilio de Inglaterra, tras su discutida actuación durante el trienio constitucional, con un sólido bagaje intelectual caracterizado por una exquisita sensibilidad, énfasis en el «buen gusto» y devoción por la «mesura», fruto todo ello de su formación neoclásica.

Si España se mostraba, al menos en parte, reacia a aceptar las nuevas corrientes románticas, Inglaterra aparecía a la vanguardia de ellas desde 1798, fecha de la publicación de las *Lyrical ballads* del poeta William Wordsworth. Poco después, en el prefacio a la edición de 1803, Wordsworth declara la guerra a la imitación a la vez que elogia la espontaneidad. A esta sencillez que aconseja el vate inglés hay que añadir otro elemento: la imaginación. Samuel Coleridge delinea el papel de ésta en su obra *Principles of criticism*. Alcalá Galiano, uno de los pocos españoles exiliados que domina el inglés, lee estas obras con fruición, adoptando los principios enunciados por los románticos ingleses. Es, además, el momento en que, a raíz de la traducción al inglés del libro de Madame de Staël *De l'Allemagne*, se suscita un nuevo interés por la literatura alemana. Las

principales revistas inglesas, como la *Edinburgh Review*, la *Literary Gazette* y la *Foreign Quarterly Review*, incluyen traducciones de Schlegel, Goethe, Herder y Schiller. Colaborador en varias de estas publicaciones, Alcalá Galiano se impregna de ellas y todo irá calando en su pensamiento dentro de un ambiente de libertad política y de renovación literaria.

El segundo factor que afecta a su evolución literaria es la índole de la crítica manifestada por algunos de sus compatriotas, principalmente el sevillano José M.<sup>a</sup> Blanco White y el propio José Joaquín de Mora. Vicente Llorens ha analizado brillantemente la aportación de ambos durante este período. Blanco White convierte la Edad Media en fuente de inspiración, tal como lo había sido para Schlegel. Sin considerarse propiamente partidario de la nueva escuela romántica, rechaza, por ejemplo, la teoría clasicista del drama; en sus escritos lamenta la decadencia de la originalidad española a partir del Siglo de Oro, y aconseja a los autores españoles la lectura de la literatura inglesa, por ver en ella el resultado de un desarrollo orgánico y vital y, sobre todo, por su naturalidad.

Refugiado en Londres, José Joaquín de Mora inicia en 1824 su anuario *No me olvidas*, que continuará redactando hasta salir para la Argentina en 1827. Llorens indica cómo Mora acusa inmediatamente la influencia de Blanco White, descartando el criterio utilizado por él en la querrela calderoniana, a la vez que acepta los principios del Romanticismo. Mora coincidirá con Blanco White en censurar la literatura española del Siglo de Oro y en ponderar la primitiva poesía española. Es lógico suponer que Alcalá Galiano no sólo siguiese con interés este cambio de ideario en Mora sino que, posiblemente, llegara a discutir con él este tema.

El liberalismo político, tanto en él como en muchos de sus correligionarios, se impregna de exaltación de la libertad, elogio del verdadero carácter y genio de la primitiva literatura española y censura de la servil imitación de los modelos clásicos. El paulatino efecto de todo esto no tardará en manifestarse. El 20 de noviembre de 1828, al hacerse cargo de la nueva cátedra de español en la recién fundada Universidad de Londres, dicta una conferencia en la que pasa revista a toda la literatura española. Sus juicios sobre ella reflejan claramente que, si bien no había abandonado totalmente su ideario neoclasicista, juzgaba ahora la literatura con una actitud mucho más amplia. Está de acuerdo esencialmente con Blanco White en cuanto al carácter de la literatura anterior al siglo XII, concediendo poca importancia al *Poema de Mio Cid*, aquilatando la literatura medieval en forma mesurada. Para él, ese período adolece de falta de originalidad y de vitalidad. Considera la literatura del Siglo de Oro un poco más favorablemente, aunque le atribuye el mismo defecto de sufrir «una falta ocasional de arrojo y originalidad de pensamiento» (Alcalá Galiano, 1828, pág. 21). Las dos máximas limitaciones de esta literatura son, a su juicio, la imitación de los modelos clásicos y las restricciones impuestas por la Inquisición.

Al llegar al siglo XVII, censura y elogia al mismo tiempo: «No se puede negar que las obras de los españoles del siglo XVII están sujetas a muchas objeciones: a pesar de eso, hasta en esa época florecieron hombres de gran eminencia, cuyas obras se leen en nuestros días con placer» (*Ibíd.*, pág. 24). Menciona de pasada a Quevedo, Saavedra Fajardo, Montcada y Melo, así como a otros, deteniéndose al enumerar a los dramaturgos al declarar: «A la cabeza de éstos está Calderón,



al cual los críticos de un país muy ilustrado han hecho objeto de desenfadada admiración y aplauso, en cuyos sentimientos estoy dispuesto a convenir, si bien no llegue a tales extremos como ellos en su aprobación de dicho autor, ni conferirle mi admiración a los trozos que ellos consideran ser los más logrados». Esta reveladora cita pone de relieve el proceso de transformación que venimos trazando. En los diez años que le separaban de su participación en la «querella calderoniana», sus conceptos literarios habían evolucionado considerablemente, y pronto se manifestarían en su conocido prólogo.

En 1830, al caer Carlos X, Alcalá Galiano y otros exiliados se trasladan a Francia. La revolución de julio de ese año estrecha los lazos entre la libertad y el Romanticismo. No olvidemos, por cierto, la participación activa de varios jóvenes españoles, y en concreto Espronceda, en ese episodio de la historia francesa. La estancia del duque de Rivas y de su amigo Alcalá Galiano coincide con el apogeo del Romanticismo en ese país. A la altura de 1833 había asimilado lo suficiente las corrientes románticas como para cooperar con Ángel de Saavedra en la composición del *Don Álvaro* y redactar el prefacio a *El moro expósito*. Allí explica Alcalá Galiano el espíritu que anima la obra y su propósito. Glosará después los mismos conceptos desde las páginas del *Athenaeum* de Londres.

Quizá lo más significativo sea el hecho de sacudirse de los calificativos de «romántico» y «clásico», remontándose a una postura independiente. Su intención desde el primer momento es poner en tela de juicio la necesidad de juzgar la literatura a base de esta tajante división. El segundo punto que se enuncia en el prólogo es que «para buscar el origen de la escuela romántica de nuestros días, fuerza es que vayamos a Alemania» (Alcalá Galiano, 1834, pág. XI). Veía él en la civilización y tradición alemanas un origen distinto a las de otros países. Las admiraba porque, al no haber seguido los modelos de los griegos y romanos, se habían desarrollado fiel a sus propias costumbres, sin sucumbir a las restricciones impuestas por los preceptistas clásicos. Más adelante sienta otro principio básico: «Será mejor aquella poesía que sea más natural» (*Ibíd.*, pág. XII). Lo que en realidad quiere decir es que la poesía ha de ser más espontánea, auténtica, opinión que ya había expresado en su conferencia de Londres de 1828 y que compartía con Blanco White. Ahora, en 1833, lo afirma categóricamente: «Sólo es poético y bueno lo que declara los vuelos de la fantasía y las emociones del ánimo [...] todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre [...] creaciones, en fin, que no son copias» (*Ibíd.*). Tal aserto nos recuerda los juicios de Coleridge al respecto, sin que haya que atribuirle al poeta y crítico inglés el monopolio de ellos. En cambio, Alcalá Galiano subraya que «cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes, todo ello y no otra cosa es la buena y castiza poesía...» (*Ibíd.*), palabras que parecen evocar el criterio que establece Wordsworth en el prefacio a sus *Lyrical ballads*.

El liberalismo romántico se caracterizó por la tolerancia. De ahí que, según Alcalá Galiano, no haga falta aceptar los cánones del gusto literario alemán contemporáneo, ni preferirlo al de otros países. Sin embargo, afirma que es preciso «confesar la grandísima utilidad que las doctrinas en que estriba ha acarreado a la sana crítica en las demás naciones» (pág. XXI). Estas clarividentes palabras atestiguan en forma incontrovertible el énfasis e importancia que concedía a las teorías románticas alemanas, las primeras, según él, en romper el monopolio cla-

sicista y señalar otros modelos de perfección. Con ello acentuaba el desprecio con que juzgaba a los románticos franceses, que no eran más que «anticlásicos» y tenían los vicios de su escuela antigua, de la cual «sacan su pauta para hacer lo contrario de lo que ella dicta; ni más ni menos como hacían sus antecesores para sujetarse puntualmente a sus reglas más severas» (pág. XXIII).

Ésta es, pues, la quintaesencia de lo que proponía el autor del prólogo a *El moro expósito*. Creía firmemente que el Romanticismo que floreciera en España tendría que ser «auténtico», es decir, «nacional y natural», en vez de simple imitación del de otros países (principalmente Francia), o reacción violenta contra lo que había existido antes, como en el caso francés. De ahí que repudie lo *afectado* del Romanticismo francés, contrario en su totalidad a lo que él proponía para España. Si elogia a los ingleses, lo hace justamente porque no encuentra en su literatura los defectos que cunden en la francesa. Conocedor de que Inglaterra había tenido sus propios precursores del Romanticismo, Alcalá Galiano opina que debido a ello se había librado de las encarnizadas batallas entre seudoclásicos y románticos. Esta libertad de que habían disfrutado los ingleses le permitió, por ejemplo, cultivar una poesía «la más rica entre los modernos; así, por haber abandonado los autores reglas erróneas y no cuidando de ser clásicos ni románticos, han venido a ser lo que eran los clásicos antiguos en su día y lo que deben ser en todos los tiempos los poetas» (pág. XXV). Por tanto, si hay algo que imitar, añade, será la conducta de estos «clásicos antiguos» que se limitaron a manifestar con sinceridad y simplicidad sus sentimientos. El que así actúe, nos parece decir, merece ser alabado, sea clásico o romántico. Lo fundamental era la renovación de la literatura nacional.

Al concluir la exposición de estos conceptos generales del prólogo, el autor resume las consecuencias generales de estas nuevas doctrinas en el gusto literario mundial:

Lo que antes se creía a ciegas, ahora se examina; ya se admita, ya se deseche, al cabo pasa por el crisol del raciocinio. Dando así suelta al juicio, queda abierto el campo a errores y extravagancias; mas también están recogidos los obstáculos que impedían ir a buscar manantiales de ideas e imágenes fuera del camino real y rectilíneo indicado por los preceptistas [...] Han abandonado los argumentos de la fábula e historias de las naciones griega y romana, como poco propios para nuestra sociedad. Han descartado la mitología de la antigüedad [...] Buscan argumentos en tierras lejanas y no bien conocidas. Buscándolos asimismo en el examen de nuestras pasiones y conmociones internas [...] de aquí la poesía mtafísica tan hermosa en el mismo Lord Byron, en varios alemanes, en los ingleses Coleridge y Wordsworth y en los franceses Victor Hugo y Lamartine. Buscándolos finalmente en los afectos inspirados por las circunstancias de la vida activa, de aquí la poesía patriótica de los franceses Delavigne y Béranger, del italiano Manzoni, del escocés Burns, del irlandés Moore, del inglés Campbell y del alemán Schiller (pág. XXV).

Es evidente, a la luz de este prólogo, que Alcalá Galiano no propone explícitamente que los españoles adopten a ciegas esta nueva corriente literaria, es de-

cir, el Romanticismo. Para él, *El moro expósito* no era ni clásico ni romántico. El justo medio que defiende no tendrá la resonancia esperada en España. En este sentido apunta Llorens acertadamente: «En 1833 creía Alcalá Galiano que el Romanticismo, tal como él lo entendió, podía servir de estímulo para una verdadera renovación de la literatura española. Unos diez años más tarde veía sus esperanzas desvanecidas; y hasta el final de su vida lamentó la inutilidad de sus esfuerzos en favor de las letras inglesas. Lo que creyó ser germen, principio capaz de despertar nuevas y fecundas energías, no había sido, a su juicio, otra cosa, exceptuando a Rivas y Espronceda, que una moda literaria imitada una vez más de Francia tan infecunda, por consiguiente, como lo fue antes la imitación de los clasicistas» (1979, pág. 82).

El Romanticismo español se encauzará por otros derroteros siguiendo consignas muy alejadas de los principios defendidos por el antiguo orador de La Fontana de Oro, pero nuestro crítico mantendrá el mismo ideario literario hasta el final. En 1862, casi treinta años después de su prefacio, erróneamente considerado como una defensa a ultranza del Romanticismo, declara: «Sea el eclecticismo bueno o malo en filosofía o en política [...] quien esto escribe se arroja a declararlo digno de ser aprobado, aplaudido y adoptado por regla en materia literaria, así por los autores como por los jueces, que en casos tales, y con autoridad, competen, meditan y pronuncian sus sentencias».

#### 2.6.4. Juan Donoso Cortés

En mayo o junio de 1828, Juan Donoso Cortés (1809-1853), un joven extremeño de diecinueve años, se personaba en Madrid en casa de don Agustín Durán con una carta de presentación de su maestro y amigo Manuel José Quintana, con el cual estaba en relación desde hacía cinco años. No conocemos los pormenores de las relaciones que se establecieron entre los dos, pero seguramente, como supone Edmund Schramm, hubo charlas, discusiones, reflexiones (1936, págs. 40-41); seguramente hablaron del *Discurso* que Durán publicó a finales del mismo año.

Donoso quedó notablemente influido por las ideas de Durán, a pesar de que no las aceptara en conjunto, como demuestran las alabanzas insertas en el *Discurso de apertura de la Cátedra de Humanidades en el Colegio de Cáceres*:

Loor eterno al filósofo modesto y metafísico profundo que, levantando su frente en medio de la superficialidad que le rodea, ha merecido bien de las musas castellanas, juzgándolas con la fuerza irresistible de su razón y la solidez que acompaña a su talento: el nombre de don Agustín Durán estará grabado en el corazón de todos los buenos españoles... (Caldera, 1962, pág. 47; Donoso Cortés, 1946, I, pág. 41).

Este *Discurso*, que Donoso pronunció al ocupar la cátedra de Humanidades en el Colegio recién estrenado en Cáceres —con solemnidad y erudición desproporcionados en relación con la escasa importancia de aquella—, nació, pues, bajo



el influjo del anterior de Durán; y como éste y López Soler, Donoso recorría el camino de los teóricos franceses, Madame de Staël y Chateaubriand, que uniéndose desde luego a los hermanos Schlegel, parecían renovar la «querelle des anciens et des modernes». Pero, más explícitamente que sus antecesores, el joven extremeño indicaba como tema de su discurso «algunas observaciones sobre el carácter que distingue la moderna de la antigua civilización»: un planteamiento, pues, más histórico que literario —aunque las consideraciones estéticas y literarias ocupen una discreta parte de la obra— que lo separa parcialmente de los críticos anteriores (sobre todo de Durán) y de cierta manera anuncia al futuro ensayista y hombre político.

El núcleo central del ensayo (que contiene además unos largos esbozos de historia de la literatura y de la filosofía) va fundado en la distinción —tan corriente en la época a pesar de su escasa consistencia crítica— entre la exterioridad de los antiguos y la interioridad de los modernos. De esas supuestas actitudes Donoso va buscando una explicación en la diversa forma de existencia de los griegos y de los hombres de la Edad Media. Siendo el conocimiento de las relaciones del carácter exterior de los cuerpos la más necesaria a nuestra existencia, esto es lo primero y lo único que se desarrolla en la antigua Grecia, que por lo visto Donoso consideraba habitada por seres primitivos. Seres «inmaduros» en efecto, que poseen sentimientos fijos y determinados, cuya visión exterior de la realidad los lleva a imaginar las relaciones entre hombres y dioses y de los hombres entre sí como un choque físico (de aquí la idea del fatalismo), y empuja a un poeta como Homero hacia la descripción de pasiones personificadas en lugar de caracteres.

Por tanto, las Unidades aristotélicas no serían más que la consecuencia de sus conocimientos limitados a las solas acciones aisladas, sin una visión de conjunto «de las acciones enlazadas entre sí y formando un sistema de que resulta su carácter» (Donoso Cortés, pág. 29). Fue el mundo griego, sin embargo, feliz y sereno, favorecido por la contemplación de los objetos agradables, al contrario del mundo medieval, postrado en la barbarie y la desolación por el sistema feudal. En la Edad Media, el hombre ya no encuentra objetos atractivos adonde dirigir la mirada y por consiguiente se encierra en sí mismo; de aquí nace el estudio de los caracteres que, entre otras cosas, impone la abolición de las Unidades: «como la multitud de acciones que pueden ser necesarias para desenvolver un carácter no se puede limitar ni a un tiempo ni a un lugar determinado, estas Unidades no deben observarse entre nosotros» (*Ibíd.*, pág. 32). Feliz el griego, pues; desgraciado, el hombre moderno: «El hombre de la Grecia era el hombre de la felicidad, y el de la Europa moderna el hombre del infortunio; aquél se vio mecido por la mano de las Gracias, y éste por la mano del dolor; la cuna del primero fue regada con el néctar de sus dioses; la cuna del segundo humedecida con el llanto de sus padres» (pág. 30).

Se trata de una interpretación que ya se encontraba en Augusto Guillermo Schlegel pero que aquí reaparece con mucha insistencia, casi para contraponerse a la visión optimista de la Edad Media que caracterizara el *Discurso* de Durán, del cual hasta ahora no se había apartado sustancialmente.

Durán había pintado una Edad Media casi idílica, en la que el hombre, sustrayéndose a la vida pública a la cual le obligaban los anteriores regímenes repu-

blicanos (*sic*), podría disfrutar, a la sombra protectora del trono, de los más íntimos placeres de la vida doméstica. En esta paz y en esta tranquilidad, asistido por la religión, consiguió una visión idealizada de la realidad que lo llevó hasta ese bello ideal que es la esencia misma de la poesía; ya que, como afirma luego, «la poesía no es otra cosa que el modo ideal de expresar los sentimientos humanos».

También Donoso expone la idea de que la instauración de un poder monárquico centralizado favoreció a los ciudadanos, pero por motivos que más bien se enmarcan dentro del ideal dieciochesco del despotismo ilustrado: «con la protección del trono», opina Donoso, «los pueblos se vieron libres de la horrible tiranía» de los feudatarios, lo que alimentó el florecimiento político, civil y cultural. Con mayor exactitud, coloca este acontecimiento al final de la Edad Media, después de las Cruzadas, como momento inicial de un nuevo período histórico.

Sobre todo —y aquí parece que estriba una diferencia sustancial con Durán— considera que la poesía es el producto de la época anterior, de la tristeza y desolación bárbaras. Símbolo de la nueva moderna poesía es Dante, que «está solo, apoyado de su genio en medio de la naturaleza [...] y prefiere al brillo pasajero de las flores la eternidad de las rocas, y al encanto melodioso de los cisnes el bramido salvaje de los mares». La naturaleza en Dante «se ostentó mas sublime, saliendo del seno de la barbarie, que lo fuera entre los griegos en el seno de la civilización» (pág. 37).

Es la exaltación de la poesía natural, espontánea, popular, la *Volksdichtung*, frente a la poesía de arte, la *Kunstichtung*, que, por otro lado, ya era posible entrever desde el principio del ensayo cuando, dirigiéndose a la antigua Grecia —tal vez también a su maestro Quintana— exclamaba:

Perdona si, contemplando en silencio con Ossian las tumbas de sus padres y evocando sus sagradas sombras, prefiero sus misteriosos gemidos y sus salvajes laureles al aroma de tus flores y a los acentos de tu lira (pág. 28).

Con tanto ahínco persigue este ideal que, contra toda evidencia, hasta interpreta en clave de primitivismo la literatura barroca española, o sea, una de las formas más cultas y «artísticas» de la literatura universal:

Así se presenta la musa en el siglo xvii bañada de esplendor, de majestad y bizarría; el artificio no envilece sus facciones; ella es inculta y salvaje porque es inculta y salvaje la naturaleza (pág. 41).

Vocablos como *artificio*, *inculta*, *salvaje* detectan ahí sin lugar a dudas su ascendencia herderiana.

La intención de diferenciarse del Romanticismo duraniano resulta por otro lado todavía más evidente en la definición de la poesía que no casualmente empieza con la misma fórmula empleada por Durán:

La poesía —declara Donoso— no es otra cosa que la expresión enérgica de las sensaciones que, habiendo herido fuertemente nuestra imaginación, se revisten en nosotros de aquel carácter de grandeza y de sublimidad que nos

arrastra a la contemplación muda y silenciosa de todo lo bello, lo ideal y lo sublime<sup>1</sup> (pág. 32).

Quizá Donoso fuera movido también por un espíritu patriótico, análogo y diferente al de Durán: lo animaba el deseo de exaltar las letras españolas, demostrando su bárbara magnitud, del mismo modo que Durán pretendía, con más fundamento, subrayar su perfección artística. Pero en su patriotismo llevaba un fondo cosmopolita que lo emparentaba con los redactores de *El Europeo*: Donoso no identifica, como su maestro madrileño, la poesía moderna con el casticismo, sino que en ella evidencia los tradicionales componentes europeos del cristianismo, del intimismo, de la rebelión contra las reglas de Aristóteles. Existe, entre las literaturas europeas, una comunión ideal que el extremeño subraya poniendo a Shakespeare al lado de Tasso, y el teatro de Calderón al lado de la dramaturgia inglesa y alemana.

Pero, a pesar de las reivindicaciones de las grandezas literarias del pasado, Donoso tiene la mirada proyectada hacia el presente; confía en el siglo XIX, superior al XVIII por lo positivo de los resultados logrados y de las glorias poéticas que le ilustran: desde Byron a Scott, a Madame de Staël y, por fin, a Quintana, al cual dedica, hacia el final, un elogio apasionado:

El que ha sabido llenar nuestra escena con los grandes acentos de Pelayo y los gemidos de Hormesinda no morirá jamás entre nosotros si no mueren la admiración por los talentos y el amor de las virtudes. Y tú, Quintana, si llegan hasta ti las razones que se despiden de mis labios, perdona la osadía de un joven... (pág. 45).

De esta manera Donoso añadía a las alabanzas que dedicara anteriormente a Durán, las de su primer maestro, puestas casi como conclusión y sello de su alocución. Y las huellas de los dos aparecen visibles justamente en la exaltación del siglo XIX que por un lado deja traslucir la persistencia de un ideal ilustrado y por el otro parece adoptar la fórmula duraniana de la «unión de lo pasado con lo presente»:

Considerad ahora al siglo XIX. Él se levanta con toda la fuerza de la juventud y [...] marcha con un paso asegurado en la carrera de la ilustración, con todo el saber de las edades pasadas y con toda la experiencia de las edades presentes (pág. 44).

<sup>1</sup> En *Crítica a unas décimas*, del 19-VIII-1828, ya había formulado una definición de la poesía parecida pero mucho más amplia y con interesantes detalles sobre la comunicación entre poeta y lector, como en las frases siguientes: «El objeto del poeta es comunicar a los demás el entusiasmo de que se halla poseído», «excitando en nosotros el desenvolvimiento de los afectos». La orientación estética que privilegia lo sublime horroroso —aunque más bien en la fórmula moderada de Kant que según el gusto lúgubre de Burke—, acompañará a Donoso todavía en los primeros años del florecimiento romántico, como parece demostrarlo la reseña muy favorable que escribió sobre el *Alfredo* de Pacheco (*La Abeja*, número 391 del 25-V-1835; 1946, I, págs. 167-178), un drama que pretendió llevar a la escena española los tonos sombríos y terroríficos y que no encontró el favor ni del público ni de la crítica.



Sin embargo, a pesar de los influjos indudables de sus dos maestros, Donoso encuentra su camino personal en esa aspiración, latente en todo el ensayo, hacia una poesía instintiva —«bárbara» y «apasionada», como hemos visto— libre de todo acondicionamiento, tanto del que puede acarrear la tradición como del que impone la inclusión en un movimiento literario. Por eso Donoso va más allá que el cauteloso Durán, que había usado con parsimonia y escasa confianza los términos «clásico» y «romántico», y en todo su discurso no se refiere a nada más que a civilización y poesía antigua y moderna: esta última es la que, desde luego, tiene que triunfar, prescindiendo de los límites impuestos por las escuelas.

Unos diez años más tarde volverá con más conocimiento sobre el asunto y compondrá un largo ensayo dividido en siete artículos que publicará en *El Correo Nacional* de agosto y septiembre de 1838, con el título de *El Clasicismo y el Romanticismo*.

En él repite muchos de los conceptos ya manifestados en el anterior *Discurso*, aunque con mayor racionalidad y sin ese lenguaje retórico que lo empapaba todo y que Romero Mendoza califica de «vigoroso, apocalíptico, desatado como un torrente» (1960, pág. 89). Particularmente remata, con más profundidad y más pormenores, el contraste entre la civilización antigua (ahora más bien romana que griega), dirigida hacia lo exterior, y la moderna y cristiana, penetrada de interioridad. Menudean también consideraciones nuevas o ampliadas sobre el sentido de la fatalidad de los antiguos, que lleva a un rígido determinismo, y el de la Providencia cristiana, que no priva al hombre de su libertad; sobre la importancia del amor y la mujer en las sociedades modernas y sobre la oposición entre forma y espíritu, imágenes y sentimientos:

La poesía cristiana proclamó el culto del *espíritu* y proscribió el culto de las *formas*. La poesía de los gentiles fue sobria de sentimientos y rica de imágenes; la poesía de los cristianos fue sobria de imágenes y rica de sentimientos (Donoso Cortés, 1946, I, pág. 400).

Como ya ocurría en el *Discurso* cacereño, Donoso ve con mucha simpatía el momento clave en que se va formando la nueva civilización en los siglos de dominación bárbara que sucedieron a la caída del Imperio romano: «Los siglos bárbaros no han sido nulos para los adelantos de la civilización, que sin ellos no hubieran existido jamás» (*Ibid.*, pág. 398).

Análogamente, insiste sobre la oposición entre la felicidad del mundo antiguo y la tristeza del moderno, que pone en relación con las diversas religiones profesadas por los pueblos: «Los dioses del Olimpo habían dicho a los hombres: “Entregaos a los deleites” [...] La religión cristiana nos dijo: “Expiad con la penitencia vuestros crímenes”» (pág. 400).

Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría en la época de su *Discurso de apertura*, Donoso ya puede contar con un cuadro relativamente amplio de productos literarios nuevos, lo que le permite abandonar en parte el nivel puramente teórico: sin embargo, tampoco sale de consideraciones generales. Además, su visión de la realidad literaria de la época es bastante desesperanzada: no ve nada más que «dramaturgos que se dan a sí propios el título de románticos»,

los cuales en realidad «son clásicos de mala especie», en tanto que «copleros que se titulan clásicos son románticos de mal linaje» (pág. 406).

Quizá no merezca la pena seguir todas las elucubraciones con que Donoso intenta justificar estas definiciones; más pueden interesar los juicios negativos que le merece la dramaturgia romántica. Donoso, que en 1835 había reseñado elogiosamente el *Alfredo* de Pacheco, ahora, a tres años de distancia, juzga que el mundo representado por «los dramaturgos de nuestros días» (¿A quién aludía?, ¿A Rivas, a García Gutiérrez, a Hartzenbusch, o a los «menores» Gil y Zárate, Castro y Orozco, Díaz, Roca de Togores?) «es un horrible desierto sin vegetación y sin verdura», donde se privilegian únicamente los «horrores».

Sin embargo, a pesar de estas aberraciones, tanto de los románticos como de los clásicos, en las páginas postreras no duda en afirmar la compatibilidad y hasta la complementariedad de clasicismo y Romanticismo, o sea, de una poética de la forma y de otra del espíritu, hasta llegar a verdaderas fórmulas eclécticas. Después de afirmar que: «Virgilio con los pensamientos de Dante, o Dante con las formas artísticas de Virgilio, serían el tipo acabado, inimitable, ideal, de lo sublime y de lo bello», concluye con una declaración que Navas Ruiz define acertadamente «brillante pero sin sentido» (1990, pág. 109), y que sin embargo abrirá el camino al efímero movimiento (igualmente sin sentido) del eclecticismo: «Entonces la perfección consiste en ser clásico y romántico a un mismo tiempo» (Donoso Cortés, 1946, I, pág. 409).

Por otro lado, la postura ecléctica ya apuntaba en el propio *Discurso*, y no sólo en el período ya citado en que, al declarar su preferencia hacia los ambientes sombríos de *Ossian*, dejaba entrever una melancólica añoranza del mundo solar de Grecia. De forma más explícita, Donoso, al tratar de Torcuato Tasso, «cantor divino de la Jerusalén, gloria de Sorrento y de Italia», le atribuía el mérito de haber sabido conjugar lo antiguo con lo moderno:

Sólo a ti, genio sublime, se ha concedido revestir con las formas elegantes de la civilización antigua un asunto marcado con el carácter de la moderna civilización (*Ibíd.*, pág. 39).

Otra opinión que no resistiría a un examen crítico y que, por otro lado, pudo ofrecer un buen apoyo a los mantenedores del evangelio ecléctico.

### 2.6.5. Buenaventura Carlos Aribau, Ramón López Soler y *El Europeo*

Apenas se había extinguido la conmoción provocada por la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, cuando, en Barcelona, un grupito de jóvenes quiso dar vida a un periódico en el cual siguiese sonando —aunque fuera en un susurro— la voz de la libertad violentamente reprimida: «C'est alors qu'une seule voix osa s'élever pour résister et revendiquer les droits de la liberté expirante. Cette voix, c'était la nôtre» (Casella, 1918, pág. 91; Galli, 1828, pág. 305).

Al mismo tiempo, la revista recogía las experiencias culturales, ilustradas y románticas que habían caracterizado la Barcelona de los últimos años y que

habían encontrado su crisol en la Sociedad Filosófica que floreció desde 1815 a 1821 (Cattaneo, 1967, págs. 81-83).

Con mucha probabilidad, según sugiere Navas Ruiz (1990, pág. 75), la propia idea de fundar *El Europeo* fraguó en el seno de esta sociedad, sobre todo gracias al estímulo ejercido por Aribau, que había sido su principal animador. Buena-ventura Carlos Aribau (1798-1862), que en la época desempeñaba el cargo de secretario de la Junta de Comercio de Barcelona, y que se convertiría en benefactor de las letras particularmente por ser el inspirador, junto con el editor Rivadeneyra, de la Biblioteca de Autores Españoles, era una de las personalidades más destacadas y activas en la cultura barcelonesa de aquellos años. Su vocación periodística, que lo acompañaría a lo largo de su existencia, ya lo había empujado a compilar, junto con López Soler y otros miembros de la Sociedad, un *Periódico Erudito* que por ciertos aspectos parece anunciar *El Europeo* (Cattaneo, 1967, pág. 133). De manera que ya poseía una discreta y variada experiencia cuando, con el otro catalán López Soler (1806-1836), con los italianos Fiorenzo Galli y Luigi Monteggia y con el alsaciano Carlos Ernesto Cook, fundó la nueva revista que se estrenó el 18 de noviembre de 1823 y que cesaría su publicación el 24 de abril de 1824.

La intención de que *El Europeo* —subtitulado algo ambiciosamente *Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*— se convirtiera en el portavoz de los ideales del liberalismo, recientemente aplastados por la reacción fernandina, era evidente aunque no podía expresarse de forma explícita:

Nuestro intento es discurrir sobre las cosas como filósofos —se anunciaba en el primer número— y el tratar filosóficamente de los acontecimientos políticos de los Estados debe reservarse para un siglo después. Trataremos de política, sí; pero será como ciencia...

Así es que, sobre todo en los primeros números, el propio Aribau se ocupa de tratar en clave liberal asuntos que afectan, podríamos decir, de soslayo, a los problemas político-sociales de su tiempo. Claramente programática en esta dirección es la canción titulada *El fanatismo*, inserta en el primer número de la revista; en tanto que otros artículos —como *Deber de los escritores en los tiempos inmediatos a las mudanzas políticas, en que las pasiones están exaltadas* (I, 6; Guarner, 1954, págs. 3-5) y *Revista de Barcelona en estos últimos días* (I, 12; *Ibíd.*, págs. 14-33) contenían alusiones a la situación política del momento no exentas de ciertos velados reproches a la conducta de los reaccionarios (Caldera, 1962, págs. 12-13).

Sin embargo, en el fondo latía un ideal de pacificación y tolerancia que, unido a una notable apertura hacia toda novedad cultural, iba a ser el tono dominante del periódico. En el número 11, Aribau afirma:

Bien ajenos de la preocupación, o tal vez la mala fe que ha reinado en las contiendas entre homéricas y osiánicos, clasicistas y románticos, somos del parecer de que toda introducción de un género nuevo de literatura es un verdadero adelantamiento, y un punto de vista más desde el cual las cosas pueden ser consideradas (*Sobre la literatura oriental*, I, 11; Guarner, 1954, pág. 10).



En cierto modo, en estas consideraciones se unía a Luigi Monteggia y a Ramón López Soler, que con ese mismo espíritu se habían aprestado a tratar del Romanticismo.

El primero era un joven liberal milanés nacido en 1797 y licenciado en Leyes en la Universidad de Pavía, que se había fugado de Italia después de participar en la malograda insurrección de 1821 en Piamonte. En su artículo titulado sencillamente *Romanticismo* (I, 2; *Ibíd.*, págs. 48-56), pretende tratar el asunto con suma ecuanimidad y términos meramente informativos. En realidad, es evidente su simpatía por el movimiento romántico y su hostilidad hacia el clasicismo.

El planteamiento que hace es en principio el mismo de la polémica clásico-romántica que Monteggia había conocido durante su estancia en Italia, y la impresión general es que la fuente más directa es en gran medida la *Carta semiseria de Grisóstomo* con la cual Giovanni Berchet había lanzado, unos ocho años antes, el manifiesto del Romanticismo italiano (Casella, 1918, pág. 93): contraposición entre los verdaderos poetas —los románticos que cantan los objetos propios de la sensibilidad cristiana, inspirándose en los asuntos de la Edad Moderna y la Edad Media— y los eruditos clasicistas, absurdamente apegados a un mundo ya muerto; contraposición también entre el patetismo y calor humano de la poesía romántica y el artificio de la clasicista; por fin, valoración metahistórica del Romanticismo como expresión auténtica de sentimientos que une entre sí a todos los verdaderos poetas de todos los tiempos. Desde luego, aparecen también las resonancias, directas o mediadas, de los más célebres campeones del Romanticismo europeo: los hermanos Schlegel, Madame de Staël, Chateaubriand, Schiller (Caldera, 1962, pág. 23). De este último particularmente apunta el concepto de lo patético que paulatinamente se había ido separando de lo sublime hasta enseñorearse de las letras románticas. No sólo Monteggia afirma que, después de la llegada del cristianismo, «la fantasía y las imágenes de las costumbres debían ser más patéticas» (Guarner, 1954, pág. 98), sino que opone claramente lo patético romántico a lo sublime clasicista:

El Edipo de Sófocles no se avergüenza de confesar que le duele el abandonar la vida, y nos interesa entonces más que a otros a quienes la muerte no arranca un solo lamento, como en general los héroes de las tragedias francesas (Guarner, 1954, pág. 100).

Es evidente que el Romanticismo defendido por Monteggia es un concepto muy amplio que en efecto puede abarcar, en cuanto «románticos por sus tiempos», a Homero, Píndaro, Virgilio, Dante, Camoens, Shakespeare, Calderón, Schiller y Byron. Lo que los une es el rechazo de toda forma de academicismo y un «colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa el ánimo que la fantasía» (*Ibíd.*, pág. 99).

Por segunda vez, la cuestión del Romanticismo fue afrontada en el periódico barcelonés por López Soler que había sido contertulio de Aribau en la Sociedad Filosófica y que más tarde se dedicaría a la novela, escribiendo *Los bandos de Castilla* (1830) y otras de corte scottiano, y que contribuiría además a difundir en España el conocimiento de Víctor Hugo. También este joven catalán, en su artículo titulado asépticamente *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y*

clasicistas (I, 7-8; Guarnier, 1954, págs. 75-80), pretende ser imparcial y conciliador: por tanto declara que entrará en la contienda «no ya por un espíritu de partido, sino con el objeto de conciliar, si es posible, a los contrincantes» (*Ibíd.*, pág. 75).

En realidad, como ya Monteggia, también López Soler revela a las claras su abierta propensión hacia el Romanticismo; y si el italiano reproducía las orientaciones de Berchet y de *Il Conciliatore*, el español se inspira fundamentalmente en las obras de Madame de Staël y Chateaubriand. De ahí deriva la distinción, muy corriente en la época, entre los clásicos, identificados con los antiguos, los cuales «tienen por base a las pasiones y hablan al mundo físico», y los románticos —es decir, los pueblos cristianos— que, en cambio, «tienen por base al sentimiento y hablan al mundo moral».

En esta línea pululan las oposiciones, todas redundantes en favor del Romanticismo. Por un lado, las náyades, los sátiros, las ninfas y los «temerarios guerreros»; por el otro, el «silencio del claustro», «la virgen encerrada», los «lóbregos castillos», el «pundonor» y «la religiosa piedad y valentía de los aventureros». Por un lado, una religión primitiva, «tejido de fábulas groseras», «las pasiones más violentas», «dondequiera furor y sangre», que «horrorizan al alma sin enternercerla»; por el otro, sentimientos delicados que «se introducen como lentamente y sin sentirlo hasta los senos más recónditos del corazón». En fin, aunque se podrían añadir más citas, un lenguaje «magnífico» contraponiéndose a otro «más penetrante».

Muy joven era entonces López Soler y cierta inexperiencia de la edad junto con el entusiasmo con el que se había adherido a la causa romántica lo llevaron a veces a contradicciones e impropiedades. No duda, por ejemplo —contra la evidencia misma—, en atribuir al clasicismo una visión pormenorizada y pintoresca a la cual se opondría una sustancial universalidad del Romanticismo, o en considerar como propio de la sensibilidad romántica el «combate de las pasiones» que antes había relacionado con el mundo clásico. También manifiesta vacilaciones en la aplicación del concepto de lo Sublime, que tanta fortuna había conocido en el siglo anterior y que, a lo que parece, él deduce de Schiller. En efecto, en algunos momentos parece atribuir al Romanticismo lo sublime patético, y al clasicismo lo horroroso; en otros, juzga terror y *pathos* como aspectos típicos de la cosmovisión romántica:

La naturaleza de los románticos es más confusa, más lúgubre y más melancólica; más análoga a la incertidumbre de nuestros efectos y al combate de las pasiones; no nos ofrece sino tempestades, noches en las que apenas se trasluce una luna amarillenta, y las olas del mar agitado estrellándose al pie de un sepulcro, de algún silencioso monasterio, o de un antiguo y solitario castillo. Sobre estas escenas aparecen los héroes y sus almas tiernas y enérgicas movidas de sus propias desgracias y de los sentimientos que les inspira un cuadro tan sublime como terrorífico y patético (Guarnier, 1954, págs. 77-78).

De todas formas, a pesar de sus inexactitudes y de sus ingenuidades, el artículo del joven estudioso —el primero sobre el Romanticismo escrito por un español— es un importante punto de arranque para los desarrollos futuros, sobre

todo por indicar, como aspiración latente, la senda de un Romanticismo sereno, apacible (a pesar de cierto gusto escenográfico), cristiano, que será la que recorrerán muchos escritores y pensadores románticos en los años treinta y cuarenta.

Después de la llamarada libertaria y romántica de *El Europeo*, desciende sobre la cultura española el silencio siniestro de la Ominosa Década. Emigrados la mayoría de los intelectuales, perseguidos los demás por una censura implacable, es lógico también que languidezcan las ideas: es que todo lo cubre una «oscura noche intelectual» (Mesonero, 1967, V, pág. 158). Sólo hacia los últimos años se reanudan de alguna manera los intereses culturales, de los que el primer síntoma importante es el *Discurso* de Durán, publicado a finales de 1828. En ese mismo año se estrena una nueva revista, el *Correo Literario y Mercantil* (1828-1833), que no duda en atacar el propio ensayo duraniano, cuyas «insostenibles paradojas —afirma— hacen poco honor a la ilustración del crítico y a nuestra misma literatura» (número 72; Le Gentil, 1909, pág. 26). A pesar de que el carácter conservador de la revista —del que acabamos de ver una muestra—, impuesto por los tiempos y por su director, José María Carnerero, se va atenuando con el pasar del tiempo, todavía en 1832 topamos con un artículo de Bretón que no duda en llamar «energúmenos» a los románticos exagerados (número 665).

Mayor apertura hacia el debate, aunque dando una perspectiva preferentemente clasicista, revela otro periódico igualmente dirigido por Carnerero: las *Cartas Españolas* (1831-1832), que en 1832 incluye un artículo escasamente comprometido titulado *Sobre clásicos y románticos* (16-II-1832); pero es con su prosecución, la *Revista Española* (1832-1836), también fundada, entre otros, por Carnerero, cuando aparecen las primeras decididas declaraciones en pro del Romanticismo. Es allí donde se acuñan ciertas frases que muy pronto irían a formar parte de las antologías del Romanticismo español:

Entretener la imaginación, sorprenderla y conmover profundamente el corazón por otros medios que los hasta ahora empleados, es a nuestro modo de ver la definición más exacta de este género naciente (Reseña de *Elena*, 25-X-1834; Le Gentil, 1909, pág. 38).

Quien niegue o dude de que ahora estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta a mis lectores (Reseña de *Don Álvaro*, 25-III-1835; *Ibíd.*).

Romántica es nuestra historia, romántico nuestro cielo [...] romantícese también nuestra escena (27-VIII-1835; *Ibíd.*, pág. 39).

Sólo hacia el final de su existencia apuntan las posturas más cautelosas, de intención conciliadora, las cuales llevarán pronto a esa teoría del «justo medio» que no tardará en resultar triunfadora.

Pero antes de que esto ocurra, sale a la luz la revista que más que todas se compromete en divulgar el verbo romántico, *El Artista* (1835-1836), que encuentra en Eugenio de Ochoa el defensor más ferviente de la nueva escuela. A él pertenecen algunos de los artículos más empeñados, entre los cuales descuella el titulado *Un romántico* (I, 36), que es a la vez una exaltación del Romanticismo y una agria, sarcástica crítica del clasicismo, mejor dicho, de esa forma deteriorada



que Ochoa define «clasicismo». «¿Qué quiere decir clasicista?», se pregunta, y contesta en seguida:

Lo que quiere decir *clasicista* es, traducido al lenguaje vulgar, rutinero, hombre para quien todo está dicho y hecho [...], que no cree en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia.

Al contrario, el romántico, con su «frente arado por el estudio y la meditación», con «su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio» es «un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidos en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos, cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles...».

Pero seguramente el ataque más pesado, por irónico, al clasicismo, le vino de la célebre sátira de Espronceda *El Pastor Clasicino* (I, 251-252), personaje emblemático que el autor describe «tenaz en su empresa de seguir hecho borrego mientras le durare la vida».

Fue *El Artista* también uno de los más valiosos contrincantes en la polémica que se desató —entre marzo y abril de 1835, con un apéndice en el mes de mayo— en torno al *Don Álvaro* y que vio, alistados en el bando de los admiradores de Rivas, además de *El Artista*, la *Revista Española* y *La Abeja*, y, en la formación contraria, *El Eco del Comercio* y *El Correo de las Damas*. Aunque los defensores del *Don Álvaro* tildaban de clasicistas a sus adversarios, en realidad éstos no eran más que autores del Romanticismo moderado o del justo medio. «Saciados ya de la belleza clásica —declaraba explícitamente *El Eco*— pedimos otros goces»; pero añadía en seguida:

El crítico prudente, a par que condena a un vergonzoso olvido todas las obras que, con pretexto de él [del clasicismo] adormezcan con su beleño, deberá también tronar contra aquellas que extravagantes y monstruosas a fuer de románticas, quebranten las leyes eternas de la razón (*El Eco del Comercio*, 24-III-1835).

Expresiones de esta clase, entonces despreciadas, se convierten muy pronto en usuales, sobre todo cuando periódicos destinados a un público amplio, como el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), o que eran emanaciones del partido moderado, como la *Revista de Madrid* (1838-1845), se adhieren abiertamente a la causa del moderantismo. Tanto el uno como la otra reproducen, entre otras cosas, artículos que Lista escribiera contra la degeneración del Romanticismo.

El Romanticismo actual —sostiene el presbítero sevillano en el artículo *De lo que hoy se llama romanticismo* (*Semanario Pintoresco Español*, número 102, año 1839; Le Gentil, 1909, pág. 9)— antimonárquico, antirreligioso y antimoral, no puede ser la literatura propia de los pueblos ilustrados por la luz del cristianismo, inteligentes, civilizados.

Asimismo, en el artículo publicado en la *Revista de Madrid* (1.<sup>a</sup> ép., 1.<sup>a</sup> s., I, 1838, pág. 251; *Ibíd.*, pág. 97), no duda en definir el mundo «de los dramas actuales» como «el *non plus ultra* de la deformidad moral». No se trata de afirmaciones aisladas: en la misma revista, algunos años más tarde, Durán se refiere a ciertos jóvenes «deslumbrados por el Romanticismo malo» (*Análisis del condenado por desconfiado*, 1.<sup>a</sup> ép., 3.<sup>a</sup> s., II, 1841, pág. 109; *Ibíd.*, pág. 98), mientras que Gil y Zárate se hace portador de la protesta de los lectores contra las exageraciones románticas, aunque admite que «la sana razón va cobrando su imperio» (1.<sup>a</sup> ép., 3.<sup>a</sup> s., I, 1841, págs. 112-124; *Ibíd.*, pág. 99).

Sin embargo ya en 1838 *Nosotros* (1838-1839) creía ver en el Romanticismo nada más que «los hermoseedos vicios, los heroicos crímenes, la *grandiosidad* de los suicidios, de los asesinatos, de los incendios» (1838, número 50; *Ibíd.*, pág. 83).

Y nuevamente en 1841, *El Panorama* (1838-1841), por la boca de Javier de Burgos, se expresaba de manera similar al respecto del teatro romántico que, a su parecer, se había convertido en «una escuela de perversidad, de corrupción» (1841, pág. 180; *Ibíd.*, pág. 88).

Pero, a pesar de todo, se va paulatinamente añadiendo una *pars construens* que ve la salvación de las letras españolas en una actitud moderada y en una recuperación del carácter nacional. En 1840, Santos López Pelegrín, en tanto que propone un justo medio entre «el desbordamiento» de la escuela romántica y «la rígida tirantez de Moratín», incita en fin a los que pretenden escribir obras originales: «háganlas españolas en sus sentimientos, en su estructura y en su versificación» (*Revista de Madrid*, 1.<sup>a</sup> ép., 2.<sup>a</sup> s., III, 1840; *Ibíd.*, pág. 100).

Poco más tarde, *El Iris*, en su corta vida (1841), decreta el fin de todo debate: «Los tiempos de batalla han pasado. Ya es ridículo distinguir en dos sectas a los clásicos y a los románticos» (I, 110; *Ibíd.*, pág. 109). Y opone Romanticismo a hispanidad: «En esta producción —proclama al reseñar *Un monarca y su privado* de Gil y Zárate— hay dos géneros sumamente distantes entre sí, el género español y el género romántico» (I, 125; *Ibíd.*, pág. 108).

Por fin, Juan del Peral estrena en 1841 la *Revista de Teatros* (1841-1845) cantando el epicedio del drama romántico («El exagerado drama romántico ha sido una llamarada que sólo ha brillado por un momento») e invitando a sus contemporáneos a dirigirse hacia un género «esencialmente español» (número 1; *Ibíd.*, pág. 111).

## Bibliografía

**ALCALÁ GALIANO, Antonio**, *An introductory lecture delivered in the University of London on Saturday, November 15, 1828*, Londres, John Taylor (1828).

- Prólogo a Ángel de SAAVEDRA, *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X*, París, Librería Hispano-Americana (1834), págs. X-XXX.
- Traducción y adaptación de *Historia de España [...] redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el Dr. Duham*, Madrid, Imprenta Sociedad Literaria y Tipográfica (1845), 7 vols.
- “De la influencia de Lord Byron en la literatura contemporánea”, *LA* 23 (1862), págs. 3-5.
- *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. A. A. G.*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos (1865).
- *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Víctor Saiz (1878).
- *Memorias*, Madrid, Rubiños (1886).
- *Recuerdos de un anciano. Memorias; Obras escogidas*, ed. Jorge CAMPOS, vol. I (BAE LXXXIII), Madrid, Atlas (1955).

**ALCALÁ GALIANO, Antonio**, y **MORA, José Joaquín de**, *Los misenos contra los propios, o respuesta al folleto intitulado Pasatiempo crítico*, Barcelona, Agustín Roca (1818).

**AROLAS, Juan**, *Obras*, ed. Luis F. DÍAZ LARIOS (BAE CCLXXXIX-CCXCI), Madrid, Atlas (1982-1983), 3 vols.

**BECHER, Hubert**, “Nota histórica sobre el origen de la palabra *romántico*”, *BBMP* 13 (1931), págs. 31-33. Recogido en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 119-121.

- “Die Kunstanschauung der spanischen Romantik und Deutschland”, *SFG* 1, 4, (1933), págs. 19-29.

**BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**, “Reflexiones sobre la poesía”, *VCLA* 4, 22 (1805), págs. 247-252.

- “Artículo remitido”, *CCL* 3 (1817), págs. 3-4.
- “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro...”, *MG* 121 (1814) y *MRG* (26 febrero 1818).
- *Tercera parte del Pasatiempo crítico en defensa de Calderón*, Cádiz, Imprenta Carreño (1819).
- *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura*, Cádiz, Imprenta Carreño (1820).
- *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, Perthes y Besser (1821-1825), 3 vols.
- *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Hamburgo, Perthes (1832).

**BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**, y **RUIZ DE LARREA, Francisca**, *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón*, Cádiz, Imprenta Carreño (1818).

**BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**; **RUIZ DE LARREA, Francisca**, y **CAVALERI, Juan Bautista**, *Segunda parte del Pasatiempo crítico*, Cádiz, Imprenta Carreño (1819).

**BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**, y **VARGAS PONCE, José**, *Donde las dan las toman*, Cádiz, Imprenta Tormentaria (1814).

**CABANYES, Manuel de**, *The poems [Preludios de mi lira y poesías póstumas]*, ed. Edgar A. PEERS, Manchester University Press (1923).



- CÁDIZ, Fr. Diego José de**, *El soldado católico en guerra de religión*, Málaga, Aguilar, s. a. (¿1794?).
- CALDERA, Ermanno**, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, Pisa, Universidad (1962).
- CANO, José L.** (ed.), Nicasio ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, Madrid, Castalia (1969).
- CAPMANY, Antonio de**, *Centinela contra franceses*, ed. Françoise ETIENVRE, Londres, Támesis (1988).
- CARNERO, Guillermo**, “El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber”, *BHi* 76, 3-4 (1974), págs. 265-285.
- *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978a).
- “Notas sobre el archivo de Böhl de Faber de El Puerto de Santa María”, *BRAE* 58, 214 (1978b), págs. 373-379.
- “Une contribution à l’histoire des idées esthétiques dans l’Espagne du début du XIXe siècle: un texte inconnu d’Antonio Alcalá Galiano”, *MCV* 16 (1980), págs. 291-308.
- “Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft”, *HR* 50, 2 (1982a), págs. 133-142.
- “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *AUAHM* 2 (1982b), págs. 291-317.
- “Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber en el Ministerio español de Asuntos Exteriores”, *ALEUA* 3 (1984), págs. 159-186.
- “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español”, *CTC* 5 (1990a), págs. 125-139.
- “Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990b), págs. 119-130.
- CASELLA, Mario**, “Agli albori del Romanticismo e del moderno rinascimento catalano”, *RBI* 29 (1918), págs. 81-113.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel** (ed.), Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Escritos literarios*, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- CATTANEO, Maria Teresa**, “Gli esordi del Romanticismo in Ispagna e *El Europeo*”, *Tre studi sulla cultura spagnola*, Milán-Varese, Cisalpino (1967), págs. 75-140.
- CAVAZZANA, Rosanna**, “Teatralización de las *Noches lúgubres de Cadalso* por Luis A. Morant”, *Rteatro* 1, 2 (1959), págs. 5-13.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. 7, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (1917).
- CERNUDA, Luis**, *Prosa completa*, eds. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Barcelona, Barral (1975).
- COLERIDGE, Samuel Taylor**, *Biographia literaria*, London, Pickering (1874).
- CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya**, *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Barcelona, Salvat (1949).
- COSSÍO, Bartolomé**, *De su jornada (Fragmentos)*, ed. Julio CARO BAROJA, Madrid, Aguilar (1966); 1.ª ed., 1929.

**CROCE, Benedetto**, *Storia d'Europa nel secolo XIX*, Bari, Laterza (1932).

**DENDLE, Brian J.**, "Two sources of López Soler's articles in *El Europeo*", *SRom* 5 (1965-66), págs. 45-50.

**DÍEZ GONZÁLEZ, Santos**, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano (1793).

**DONOSO CORTÉS, Juan**, *Obras completas*, ed. Hans JURETSCHKE, Madrid, BAC (1946), 2 vols. Especialmente: vol. I, pág. 1: "Crítica a unas décimas"; págs. 23-46: "Discurso de apertura en Cáceres"; págs. 167-178: "Reseña de *Alfredo*"; págs. 381-409: "El clasicismo y el Romanticismo".

**DOWLING, John**, "Las Noches lúgubres de Cadalso y la juventud del Ochocientos", en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso, Bolonia, 26-29 de octubre de 1982*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 105-124.

**DURÁN, Agustín**, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Ortega y Compañía, 1828. Reproducido en *Memorias de la Academia Española*, año I, vol. II, Madrid, Rivadeneyra (1870), págs. 280-336. Ed. Donald L. SHAW, Málaga, Librería Ágora (1994).

— "Poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega", *RM* 2 (1839), págs. 62-75.

**ERAUSO Y ZAVALETA, Tomás**, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, Juan de Zúñiga (1750).

**ESPRONCEDA, José de**, *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXII), Madrid, Atlas (1954).

— *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1970).

— *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1978).

*El Europeo* (Barcelona, 1823-1824), ed. Luis GUARNER, Madrid, CSIC (1954).

**FARINELLI, Arturo**, *Il Romanticismo nel mondo latino*, Turín, Bocca (1927).

— *Il Romanticismo in Germania*, Turín, Bocca (1945).

**FEIJOO, Fr. Benito Jerónimo**, *Obras escogidas*, ed. Vicente de la FUENTE, vol. I (BAE LVI), Madrid, Atlas (1952).

**FLITTER, Derek**, *Spanish romantic literary theory and criticism*, Cambridge University Press (1992). Traducción española: *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge University Press (1995).

**FREIRE DE CASTRILLÓN, Manuel**, *Derechos del hombre*, Valencia, Brusola (1811a).

— *Remedio y preservativo contra el mal francés*, Cádiz, Junta Superior (1811b).

**FURST, Lilian R.**, *Romanticism in perspective. A comparative study of aspects of the romantic movement in England, France and Germany*, Londres, MacMillan (1979).

**GALLI, Fiorenzo**, *Mémoires sur la dernière guerre de Catalogne*, París, Bossangel (1828).

**GARCI-GÓMEZ, Miguel**, "Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento", *JMRS* 4 (1974), págs. 35-62.

**GARCÍA BARRÓN, Carlos**, "Antonio Alcalá Galiano, diplomático decimonónico", *Arb* 67 (1967), págs. 5-31.

— *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, Gredos (1970).

— "La Gaceta Patriótica del Ejército Nacional", *RO* 97 (1971), págs. 24-31.

- GARCÍA MERCADAL, José**, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor (1943).
- GARCÍA TASSARA, Gabriel**, *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra (1872).
- GIES, David T.**, *Agustín Durán: A biography and literary appreciation*, Londres, Tamesis Books (1975).
- (ed.) *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989).
- GIL Y CARRASCO, Enrique**, *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXIV), Madrid, Atlas (1954).
- GIRARD, René**, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset (1961).
- GLENDINNING, Nigel** (ed.), José CADALSO, *Noches lúgubres*, Madrid, Espasa Calpe (1961).
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**, *Dos mujeres; Obras*, vol. V, Edición Nacional del Centenario, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda (1914), págs. 5-210.
- GRAHAM, John**, *Donoso Cortés, utopian romanticist and political realist*, Columbia, University of Missouri Press (1974).
- GUARNER, Luis** (ed.), *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Madrid, CSIC (1954).
- HAFTER, Monroe Z.**, “Escosura’s *Noches lúgubres*. An unpublished play based on Cadalso’s life”, *BHS* 48 (1971).
- HELMAN, Edith** (ed.), José CADALSO, *Noches lúgubres*, Santander-Madrid, Antonio Zúñiga (1951).
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de**, *Escritos literarios*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- JURETSCHKE, Hans**, “Las revistas románticas españolas y su valor historiográfico”, *Arb* 10 (1948), págs. 409-421.
- *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1954).
- “El problema de los orígenes del Romanticismo español”, en *HEMP* 35, 1: *La época del Romanticismo*, Madrid, Espasa Calpe (1989), págs. 5-209.
- LARRA, Mariano José de**, *El doncel de don Enrique el Doliente*, ed. José L. VARELA, Madrid, Cátedra (1978).
- LE GENTIL, Georges**, *Les revues littéraires de l’Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*, París, Hachette (1909).
- LEGAZ LACAMBRA, Luis**, *Estudios de historia social de España*, Madrid, CSIC (1960), 4 vols.
- LISTA, Alberto**, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía (1844), 2 vols.
- LLORENS, Vicente**, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia (1968).
- *El Romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1979).
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan**, *Románticos y bohemios*, Madrid, Editorial Iberoamericana (1929).
- MALLARMÉ, Stéphane**, *Igitur; Divagations; Un coup de dés*, ed. Yves BONNEFOY, París, Gallimard (1976).



- MARQUÈZE-POUEY, Louis**, *Le mouvement décadent en France*, París, PUF (1986).
- MARTÍNEZ COLOMER, Vicente**, *El Valdemaro* (1792), ed. Guillermo CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1985).
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, *Poética española*, París, Didot (1834); 1.<sup>a</sup> ed., 1827.
- *Poesías. Los celos infundados. Lo que puede un empleo*, París, Vicente Salvá e Hijo (1837).
- *Obras dramáticas. La viuda de Padilla. Aben Humeya. La conjuración de Venecia*, ed. Jean SARRAILH, Madrid, Espasa Calpe (1954).
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, *Obras en verso*, ed. John R. POLT y Jorge DEMERSON, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. Enrique SÁNCHEZ REYES, vol. V, Santander, CSIC (1942).
- MEREGALLI, Franco**, “*Il Conciliatore e la letteratura spagnola*”, *MSI* (1963), págs. 170-177.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXCIX-CCIII), Madrid, Atlas (1967), 5 vols.
- MONGLOD, André**, *Le Prérromantisme français*, París, Corti (1965-1966), 2 vols.
- MONTENGÓN, Pedro**, *El Antenor*, Madrid, Antonio de Sancha (1788), 2 vols.
- *Eusebio*, ed. Fernando GARCÍA LARA, Madrid, Editora Nacional (1984).
- *El Rodrigo; Obras*, ed. Guillermo CARNERO, vol. I, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1990).
- MORATÍN, Leandro F. de**, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.
- MORATÍN, Nicolás F. de**, *Fiesta de toros en Madrid* (versión original), en Aureliano FERNÁNDEZ GUERRA, *Lección poética sobre las celeberrimas Quintillas de D. Nicolás Fernández de Moratín*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández (1883).
- MORIER, Henri**, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF (1961), págs. 1136-1146.
- MUNÁRRIZ, José Luis** (trad. y ed.), *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras por Hugo Blair*, Madrid, Imprenta Real (1804), 4 vols.
- MURPHY, Martin**, *Blanco White: self-banished Spaniard*, Yale University Press (1989).
- NAVAS RUIZ, Ricardo**, *El Romanticismo. Documentos*, Salamanca, Anaya (1971).
- *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra (1990); 1.<sup>a</sup> ed., 1970.
- NONNOTTE, Claude**, *Los errores históricos y dogmáticos de Voltaire*, traducción de Pedro RODRÍGUEZ MORZO, Madrid, Marín (1771-1772), 2 vols.
- NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez de, conde de**, *Poesías asiáticas, puestas en verso castellano*, París, Julio Didot Mayor (1833). También en BAE LXIII, págs. 470-498.
- PALACIO LIS, Irene**, *Rafael Altamira: un modelo de regeneracionismo educativo*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1986).
- PATAKY-KOSOVE, Joan L.**, *The “comedia lacrimosa” and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Támesis (1978).
- PECKHAM, Morse**, *The birth of Romanticism. 1790-1815*, Grenswood, Penkesvill (1986).

- PEERS, Edgar A.**, "Some provincial periodicals in Spain during the romantic movement", *MLR* 15 (1920), págs. 375-382.
- "The term *Romanticism* in Spain", *RHi* 81 (1933), págs. 411-418. Recogido en versión española en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 122-130.
- *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PEYRE, Henri**, *Qué es verdaderamente el Romanticismo*, Madrid, Doncel (1972).
- PITOLLET, Camile**, *La querelle calderonienne de J. N. Böhl von Faber et J. J. de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, París, Alcan (1909).
- POLT, John H. R.**, y **DEMERSON, Jorge** (eds.), Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- Prodigiosa vida, admirable doctrina, preciosa muerte de los Venerables Hermanos los filósofos liberales de Cádiz*, Cádiz, Imprenta Lerma (1813).
- QUINTANA, Manuel José** (ed.), *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena*, Madrid, Gómez Fuentenebro (1807), 3 vols.
- REJÓN DE SILVA, Diego A.**, *Aventuras de Juan Luis. Historia divertida, que puede ser útil y da a la luz pública don Diego Ventura Rejón y Lucas* [seudónimo], Madrid, Joaquín Ibarra (1781).
- RIBOT Y FONTSERÉ, Antonio**, *Mis flores*, Barcelona, Imprenta de A. Gaspar y Compañía (1837).
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de**, *El moro expósito*, ed. Ángel CRESPO, Madrid, Espasa Calpe (1982), 2 vols.
- *Don Álvaro o la fuerza del sino. El desengaño en un sueño*, ed. Alberto BLECUA, Barcelona, Planeta (1988).
- ROMEA Y TAPIA, Juan Cristóbal**, *El escritor sin título*, Madrid, Manuel Martín (1763).
- ROMERO MENDOZA, Pedro**, "Donoso Cortés", "Aribau", *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*, vol. II, Cáceres, Diputación (1960), págs. 69-75, 89-98.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. Marcel RAYMOND, Ginebra, Droz (1948).
- RUIZ DE LARREA, Francisca**, *Fernando en Zaragoza*, Cádiz, Imprenta Niel (1814).
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, "Un epistolario erudito del siglo XIX", *BBMP* 3 (1921), págs. 27-43, 87-101, 155-165, 251-262; 4 (1922), págs. 153-170.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio**, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha (1779-1790), 4 vols.
- SCHENK, Hans G.**, "Literature and thought: revolutionary influences and conservatism", en *The New Cambridge Modern History*, vol. IX, Cambridge University Press (1965), págs. 91-117.
- SCHRAMM, Edmund**, "Der junge Donoso Cortés (1809-1836)", *SFG* 1, 4 (1933), págs. 248-275.
- *Donoso Cortés*, Madrid, Espasa Calpe (1936).

- SCHURLKNIGHT, Donald**, "Another document in support of Cadalso's romanticism", *RomN* 27 (1986), págs. 163-166.
- SEBOLD, Russell P.**, "El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español", *HR* 41 (1973), págs. 669-692 (recogido en *Trayectoria del Romanticismo español*, págs. 109-136).
- *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos (1974).
- "Lo romancesco, la novela y el teatro romántico", *CHA* 348 (1979), págs. 515-536 (recogido en *Trayectoria del Romanticismo español*, págs. 137-163).
- "Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española" *HR* 50 (1982), págs. 297-326.
- *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983).
- "Nuevos Cristos en el drama romántico español", *CHA* 431 (1986), págs. 126-132.
- "Periodización y cronología de la poesía setecentista española" *ALEUA* 8 (1992), págs. 175-192.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, conde de**, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, ed. John M. ROBERTSON, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company (1964), 2 vols.
- SHAW, Donald L.**, "The anti-romantic reaction in Spain", *MLR* 63 (1968), págs. 606-611.
- "Spain: Romántico - Romanticismo - Romancesco - Romanesco - Romancista - Románico", en Hans EICHNER (ed.), "*Romantic*" and its cognates. *The european history of a word*, Toronto University Press (1972), págs. 341-371.
- STARK, Walter**, "Literature and thought: the romantic tendency; Rousseau, Kant", en *The New Cambridge Modern History*, vol. VIII, Cambridge University Press (1965), págs. 55-80.
- THOMSON, James**, *Poetical works*, ed. J. Logie ROBERTSON, Londres, Oxford University Press (1965).
- TOCQUEVILLE, Alexis**, *L'Ancien Régime et la revolution*, París, Gallimard (1952), 2 vols.
- TRIGUEROS, Cándido M.<sup>a</sup>**, *El precipitado (comedia sentimental)*, ed. Piedad BOLAÑOS DONOSO, Sevilla, Alfar (1989).
- VAN TIEGHEM, Paul**, *La poésie de la nuit et des tombeaux; Le Prérromantisme*, vol. II, París, F. Alcan (1930).
- *L'ère romantique. Le Romantisme dans la littérature européenne*, París, Albin Michel (1948).
- VV. AA.**, *Il liberalismo europeo nell'Ottocento*, Milán, Garzanti (1963).
- VÉLEZ, Rafael de**, *Preservativo contra la irreligión*, Palma de Mallorca, Brusi (1812).
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco**, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*, Madrid, Siglo XXI (1980).
- WORDSWORTH, William**, *The lyrical ballads and a few other poems*, Londres, Biggs and Cottle (1798).
- ZEBALLOS, Fernando de**, *La falsa filosofía, o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas*, Madrid, Sancha (1774-1776), 6 vols.
- ZORRILLA, José**, *Obras completas*, ed. Narciso ALONSO CORTÉS, Valladolid, Librería Santarén (1943), 2 vols.





## Capítulo 3



### La literatura costumbrista

*Pilar Palomo, Alejandro Pérez Vidal,  
Enrique Rubio Cremades*

- 3.1. El Costumbrismo.  
*Enrique Rubio Cremades.*
- 3.2. Ramón de Mesonero Romanos.  
*Pilar Palomo.*
- 3.3. Serafín Estébanez Calderón.  
*Enrique Rubio Cremades.*
- 3.4. La obra periodística de Mariano José de Larra.  
*Alejandro Pérez Vidal.*
- 3.5. Los epígonos de la primera generación costumbrista.  
*Enrique Rubio Cremades.*
- 3.6. Las colecciones costumbristas.  
*Enrique Rubio Cremades.*





## El Costumbrismo

### 3.1.1. Costumbrismo y géneros literarios

La relación entre el Costumbrismo y otros géneros literarios, así como la influencia del mismo en la gran novela española de la segunda mitad del siglo XIX, son temas muy debatidos por la crítica. En lo que respecta al primero, debe señalarse ante todo que el cuadro de costumbres puede adoptar muy distintas modalidades. Por un lado, hay un Costumbrismo que podría denominarse abstracto: sin tomar como base o pretexto una peripecia argumental, el escritor especula sobre una serie de costumbres en las que no figuran los moldes humanos individuales y concretos en que tales costumbres cuajan. En la forma más usual y literaria, el escritor finge un asunto y crea unos personajes, ofreciendo de esta manera un cuadro animado cuya mayor o menor semejanza con el cuento está en función de la dosis argumental. Ambas modalidades nutren al género costumbrista por igual, dándose esta doble proyección tanto en los artículos de costumbres de Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra y Serafín Estébanez Calderón, como en los continuadores o imitadores del género en la segunda mitad del siglo XIX.

El artículo de costumbres guarda un estrecho parentesco con el teatro, de modo especial con el *género chico* o la comedia. Russell P. Sebold (1981, pág. 341) señala al respecto que Mesonero Romanos actúa del mismo modo que el comediógrafo clásico, observando el mundo como un enorme teatro en el que se representa la vida humana. El teatro-mundo, apunta, «había sido objeto de la imitación en la comedia de tipo clásico desde la antigüedad y la técnica esencialmente realista de esa imitación siempre se había basado en la observación directa de la realidad. Posteriormente, Vida, Boileau, Luzán y otros preceptistas modernos habían reiterado los famosos consejos relativos a la observación inmediata de la realidad como preparación de la comedia [...] (subráyese el hecho de que el procedimiento preparatorio de la minuciosa observación de lo cotidiano lo tienen en común la comedia clásica y el género novelístico al que se anticipa Mesonero)». La filiación teatral de Mesonero Romanos también ha sido señalada por Pilar Palomo al analizar el tipo de moral que subyace en sus cuadros: «No olvidemos la definición clásica de la comedia como *speculum consuetudinis* y, en consecuencia, el valor reformador que se le asigna en el XVIII. Análoga función moral es la que aplica Mesonero a la escena costumbrista. De ahí esa interna y estructural vinculación con el teatro —fuera de su personal afición por el género— y la presencia reiterada de citas de dramaturgos españoles en sus *Escenas*, dando a Tirso la primacía» (1987, págs. XII-XIII).

La teoría más generalizada y aceptada sobre la influencia del Costumbrismo en la novela es la que esbozó Evaristo Correa Calderón (1964, págs. XI-CXXX) al considerar al Costumbrismo como germen de la novela, que recorre cerca de dos siglos en pugna con las tendencias literarias predominantes para acrecentarse y ensancharse con el nacimiento del Realismo. Esa vinculación entre Cos-

tumbrismo y Realismo había sido señalada con anterioridad por Marcelino Menéndez Pelayo en su prólogo a las obras de José María de Pereda, donde consideraba al escritor montañés como «autor de artículos o cuadros sueltos de costumbres y como novelista. La segunda manera —decía— es una evolución natural de la primera, o más bien no es otra cosa que la primera ampliada» (1942, VI, pág. 354). También Eduardo Gómez de Baquero señalaba la importancia de los escritores costumbristas, por haber enseñado a los nuevos autores a salir de la mascarada medieval, ofreciéndoles un escenario realista de suma importancia; de ahí que los costumbristas aportaran «un aprendizaje de observación y de deducción» (1924, pág. 39). Con idéntico criterio ha insistido la crítica más reciente en afirmar que los orígenes de la novela realista están en estrecha vinculación con los artículos de costumbres: para Mariano Baquero Goyanes «la conexión, la relación de éstos con los géneros de la novela y del cuento es indiscutible» (1963, pág. 66); para Russell P. Sebold, la influencia del Costumbrismo en la novela de la segunda mitad del siglo XIX es un hecho incuestionable, pues «llega a la novela realista las técnicas fundamentales para la confección de sus tres elementos más importantes: sus ambientes, sus personajes secundarios y sus protagonistas» (1981, pág. 374).

Adoptaron esa misma postura los novelistas del Realismo. Así, Pereda reconoce la huella magistral del escritor costumbrista Antonio Flores (1818-1865) al final del prólogo a su obra *Tipos y paisajes*, calificando sus cuadros de costumbres insertos en el *Ayer, hoy y mañana* de «monumento literario». Incluso se refiere en el citado prólogo al inimitable autor de las *Escenas matritenses*. No menos significativa es la posición de Galdós al afirmar, en el episodio nacional *Los apostólicos*, que Mesonero Romanos estaba destinado a resucitar en el siglo XIX la casi olvidada pintura de la realidad social española, al igual que hiciera Cervantes en su época, «comenzando en 1832 su labor fecunda, que había de ser principio y fundamento de una larga escuela de prosistas. Él trajo el cuadro de costumbres, la sátira amena, la rica pintura de la vida, elementos de que toma su sustancia y hechura la novela. Él arrojó en esta gran álguitara, donde bulliciosa hierve nuestra cultura, un género nuevo, despreciado de los clásicos, olvidado de los románticos, y él solo había de darle su mayor desarrollo y toda la perfección posible».

Hay, sin embargo, otra perspectiva crítica que rechaza tales esquemas y cuyo máximo representante es José F. Montesinos. En su estudio *Costumbrismo y novela* (1960) afirma que el Costumbrismo no sólo no determina el advenimiento de la novela realista española, sino que la retrasa considerablemente, ejerciendo una influencia deletérea. Al referirse a la tendencia moralizante del género, opina que es imposible tratar verdaderos problemas desde esa posición. Tal actitud ha sido perfectamente delimitada y estudiada por Baquero Goyanes (1963) y Sebold (1981). Denuncia Baquero la mezcla en la obra de Montesinos de dos problemas distintos; el de la indiscutible incorporación del Costumbrismo a la novela, y el de la calidad de ésta. El Costumbrismo, en su opinión, «fue letal en cuanto mantuvo a la novela española *provinciana* y limitada, pero no considerado desde otra perspectiva, la señalada por Galdós y *Andrenio*. Y la verdad es que cuando se piensa en lo que de legítimo y buen costumbrismo hay incorporado al novelar de un Galdós, preciso es confesar que la labor de Larra y Mesonero fue tan útil como fecunda» (1963, pág. 137).

### 3.1.2. La problemática caracterización del género costumbrista

Las fuentes del Costumbrismo y su proceso de formación a lo largo de la Historia han sido analizados con dispar criterio. Menéndez Pelayo señaló con no poco acierto la gran confusión entre la índole y límites del género de costumbres: de ahí que la definición del género conocido en la literatura española con el nombre de Costumbrismo sea tarea harto difícil, pues el concepto dista de tener perfiles claros. Para un sector de la crítica el Costumbrismo abarca los géneros literarios más diversos, y así utilizan la etiqueta de *Costumbrismo* para cualquier manifestación literaria que incluya en sus páginas juicios de las costumbres colectivas de una sociedad o de su funcionamiento moral y físico. Desde esta perspectiva se podría decir que toda manifestación literaria que describa la vida cotidiana del ser humano y de la sociedad coetánea del autor quedaría dentro del Costumbrismo. En esa línea, los límites cronológicos del género carecerían de sentido.

La definición del género no es tarea fácil, porque la elasticidad del cuadro de costumbres complica todo intento de aproximación. Los límites fronterizos señalados con anterioridad entre el cuadro de costumbres y el cuento, y la textura dramática asumida por no pocos autores complican aún más si cabe la tipificación del género. Los mismos maestros del Costumbrismo señalaron ya esa dificultad. Larra, por ejemplo, en su artículo dedicado al *Panorama matritense. Cuadros de la capital observados y descritos por Un Curioso Parlante*, publicado el 24 de agosto de 1832 en *El Pobrecito Hablador*, insiste en ello; comunica, en efecto, a sus lectores que es harto complicado acertar en un ramo de la literatura en el que es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia. Es necesario además, a su juicio, poseer un agudo instinto de observación y un profundo conocimiento de la sociedad. También Mesonero Romanos apunta varias precisiones, aunque su mayor preocupación reside en la pintura exacta de las costumbres de su época y en la acumulación de episodios de una España en trance de mutación. En su prólogo a la cuarta edición de sus *Escenas matritenses* señala que el Costumbrismo le «permitía recorrer a placer todas las clases, todas las condiciones, todos los tipos o caracteres sociales, desde el grande de España hasta el mendigo, desde el literato al bolsista [...] desde el artista al poeta, desde el magistrado al alguacil, desde el alcalde de barrio al cofrade y desde el cortesano al paleta» (1845, I, pág. VII). El escrutinio de tipos y oficios realizado por El Curioso Parlante se complementa con uno de los motivos más interesantes del género: reivindicar la buena fama de nuestro carácter y costumbres, desfigurada por novelistas y dramaturgos extranjeros.

Salvadas las diferencias entre el Costumbrismo comprometido de Fígaro y el apacible, bonachón y apolítico de Mesonero Romanos, se puede afirmar que tanto los escritores más representativos del género como sus imitadores desean reflejar la sociedad española de la época con exacta fidelidad, apartándose del irrealismo histórico de los géneros literarios del momento. Esa aproximación a la realidad aparece siempre en el momento de teorizar o definir el género costumbrista. De ahí el uso del término *pictórico*, que refleja la conciencia de que a tra-



vés de las impresiones visuales de un escritor se podrían analizar los momentos fugaces y el vertiginoso correr de los años.

### 3.1.3. Antecedentes españoles y europeos

No le faltan, con todo, al género, antecedentes en la tradición literaria hispana. El de mayor incidencia en la historia del Costumbrismo es el cervantino *Rinconete y Cortadillo*. Desde que Menéndez Pelayo se refirió a esta novela como «el primero y hasta ahora no igualado modelo de costumbres» (1942, VI, págs. 354-355), las historias de la literatura española y los estudios especializados no han dejado de considerarlo en esa línea. A tal respecto es significativa la *Antología costumbrista* de Evaristo Correa Calderón, relación completísima de autores que inicia la selección de textos a partir de la novela ejemplar cervantina. Las historias de la literatura española —Blanco y García, Cejador y Frauca, Hurtado y González Palencia...— incluyen en los orígenes del Costumbrismo a clásicos españoles como Francisco de Quevedo, Luis Vélez de Guevara, Baltasar Gracián y otros escritores. Sin embargo, la opinión más generalizada y repetida suele remitirnos al *corpus* costumbrista que integran Antonio Liñán y Verdugo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Juan de Zabaleta y Francisco Santos. Del primero se cita su *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* como germen del posterior desarrollo costumbrista. Indica claramente el título que Liñán se propuso escribir una obra útil, que sirviese de ejemplo al forastero recién llegado a la Corte, reflejo de la *vida de farsa y engaño* que llevaban en ella los que, casi siempre por la astucia y rara vez por la fuerza, hacían sus víctimas a los poco expertos recién llegados. En lo que respecta a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Juan de Zabaleta y Francisco Santos cabría destacar, respectivamente, *El curioso y sabio Alejandro*, *El día de fiesta por la mañana y Día y noche de Madrid*, títulos que reflejan los comportamientos y usos de una época específica. Estampas, escenas y tipos de una sociedad española por la que desfilan los más variopintos oficios, profesiones y comportamientos, desde el galán, la dama, el linajudo, el tahúr y el poeta hasta el glotón. Paseos, escenas típicas de la sociedad de la época, representaciones teatrales, encajan perfectamente en ese *corpus* costumbrista que en el siglo XVIII va a tener continuidad en obras como las *Visiones y visitas de Torres [Villarroel] con don Francisco de Quevedo por Madrid*.

En cuanto al papel desempeñado por las influencias extranjeras en los llamados escritores maestros del género, cabría precisar que la deuda del Costumbrismo español con Francia e Inglaterra «es hasta cierto punto parcial, ya que de hecho, lo que recibe son esas viejas esencias de la literatura clásica española a que acabamos de aludir, transformadas por una larga estancia en tierras ajenas. Es material que participa del espíritu español y del extranjero. Por eso es tan fructífero y de tan fácil adaptación» (Ucelay da Cal, 1951, pág. 48).

Las referencias a escritores extranjeros vertidas en los cuadros de costumbres de la época suelen remitirnos especialmente a Joseph Addison y Victor-Joseph Étienne, llamado Jouy. De igual forma las citas de Louis-Sébastien Mercier y Paul-Louis Courier son también frecuentes entre los costumbristas. En los al-

bores del siglo XVIII Richard Steele, escritor de comedias sentimentales y tratados morales, funda el periódico *The Tatler* con el claro propósito de analizar los comportamientos, usos y profesiones de sus coetáneos desde una perspectiva no exenta de humor. En dicha publicación aparece la firma de Addison, autor que, juntamente con Steele, fundará el periódico *The Spectator* en el año 1711. La incidencia de ese periódico se dejará sentir en la prensa del siglo XVIII, especialmente en *El Pensador* y en la figura de su principal mentor y colaborador, José Clavijo (1730-1806). La influencia del *Spectator* en la revista es bien conocida gracias al estudio de Peterson (1936, págs. 256-263); sin embargo, Clavijo no la recibió de forma directa sino a través de dos vías francesas; por un lado, de la traducción del *Spectator* —*Le Spectateur traduit ou le Socrate moderne*, París, 1755—, y por otro, de la adaptación de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux —*Le Spectateur Français*, París, 1722-1723—. Francia, que había servido de puente para llevar a Inglaterra el influjo de la novela picaresca española, actuaba de nuevo como mediadora en su viaje de regreso. La influencia de Addison no procede, casi con toda seguridad, de la lectura original de los textos en inglés, sino de las imitaciones francesas (Le Gentil, 1909a, pág. 12). Mediante el testimonio de Mesonero Romanos y del propio Larra se puede señalar la principal fuente literaria extranjera: la del escritor Jouy, seudónimo de Victor-Joseph Étienne. Su presencia en España es anterior a las colaboraciones de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón en las *Cartas Españolas*, pues la referencia a sus escritos aparece en las páginas de la revista *Minerva*.

Los precedentes costumbristas extranjeros, especialmente los franceses, se perciben con claridad en el corpus literario de El Curioso Parlante. Desde un principio se erige como el principal portavoz de tales influencias al precisar en cada edición de sus *Escenas matritenses* quiénes fueron los escritores extranjeros que influyeron de forma decisiva en sus cuadros de costumbres. Así, en la edición *princeps* del *Panorama*, y tras señalar la importancia del periódico en la difusión de un género que pretendía analizar la pintura moral de la sociedad, afirma lo siguiente: «*El Espectador* de Londres, que aparecía a principios del pasado siglo, fue el primero que dio el ejemplo de este nuevo género con tanto mayor suceso [éxito] cuanto que para ello contaba con la filosofía y la pluma de Addison. Un siglo después, y ya muy entrado el actual, los artículos semanales de Jouy, comunicados a la *Gaceta de Francia* bajo la emblemática firma de L'Hermite de la Chaussée d'Antin, acabaron de poner a la moda este nuevo género, y desde entonces fue circunstancia indispensable para un periódico el artículo de costumbres, ocupándose en ello plumas muy acreditadas» (1835, I, págs. XII-XIII). En la misma introducción del *Panorama matritense* cita Mesonero Romanos de nuevo a los escritores extranjeros que influyeron de forma decisiva en su generación. Los nombres de Joseph Addison, Antoine-François Prevost, Sébastien Mercier, Jouy, Charles-Paul de Kock, Charles-Jean Colnet y otros figuran en esta relación de autores admitidos como maestros de un género que abriría «un camino glorioso y no pisado en nuestro país» (1835, II, pág. XIX).

Relevante es la influencia de Louis-Sébastien Mercier, autor de la obra *Ta-bleau de Paris*, que en un principio apareció en dos volúmenes y más tarde llegó hasta doce. Mercier, a diferencia de Jouy, que escribía en *La Gazette de France*, se inclina más hacia el significado ideológico y social de las costumbres que hacia

lo fugitivo y perecedero de la vida. El enfoque y distribución de los artículos del *Tableau de Paris* son muy semejantes a los de Mesonero (Lomba y Pedraja, 1932, págs. 237-238), quien, de hecho, en su artículo *Mi calle*, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 9 de julio de 1837, se identifica plenamente con Mercier. Su valor literario es muy superior al de Jouy, pero, como señala Ucelay Da Cal, su influencia en España no fue en general tan vigorosa, debido probablemente a que no eran artículos de costumbres, pero «se hace sentir con fuerza en Mesonero Romanos, quien sin duda le debe el plan general y la división del *Panorama* y las *Escenas matritenses*» (1951, pág. 58). Es obvio, pues, que Jouy y Mercier son los modelos literarios más reconocidos tanto por la crítica como por los propios componentes del Costumbrismo de la primera mitad del siglo XIX. Podría añadirse a este propósito el testimonio de Fígaro, que en su artículo dedicado al análisis del *Panorama matritense* —*El Español*, 19 de junio de 1836— señala los rasgos más significativos de ambos autores: «Mercier hizo un cuadro picante de París. Jouy, bajo el seudónimo de L'Hermite de la Chaussée d'Antin, planteó un verdadero cuerpo de obra, y abarcando un plan más vasto lo llevó a cabo, a poder de artículos semanales» (1960, II, pág. 239).

En este apartado de influencias y modelos literarios debe citarse por último a Paul-Louis Courier, autor francés que escribió una serie de artículos políticos en forma epistolar durante la restauración borbónica. Un crítico de la época, Edgar Quinet, comparó en 1840 a Courier y Larra a fin de que el público francés tuviera una idea clara del alcance, contenido y propósitos de la obra de Fígaro. Mesonero Romanos, en su artículo *Las costumbres de Madrid*, perteneciente a las *Escenas matritenses*, al enjuiciar las fuentes extranjeras de sus compañeros de generación señala que Courier, incisivo e ingenioso escritor, influyó en los artículos de Larra. Entre los que escribió Courier, el más conocido y difundido en su época fue *Pamphlet*, publicado en 1824, de contenido eminentemente político.

Los costumbristas españoles olvidaron pronto, sin embargo, los escritos de los autores extranjeros, pues años más tarde el mismo Mesonero Romanos confesará públicamente que «se olvidó muy pronto de Addison, Jouy y demás extranjeros, y procuró buscar en los propios algunos de los ricos matices de su admirable paleta, prefiriendo ser mal imitador de Cervantes y Quevedo a triunfar sobre Jouy y Balzac» (1881, pág. 231). En ese sentido se ha señalado la influencia que sobre Richard Steele y Joseph Addison ejerció la novela picaresca, en parte en forma directa y también a través de la versión francesa de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, realizada por Lesage en su *Diable boiteux* (Hendrix, 1979, págs. 177-186).

Señalaba Clifford Montgomery (1931) el año 1750 como fecha de inicio de la configuración del género con el folleto *Noche fantástica*; según él, en *El duende especulativo sobre la vida civil dispuesto por D. Juan Antonio Mercadal* (1761) se encuentran ya los primeros cuadros costumbristas, al igual que en los periódicos *El Pensador* (1762-1763), *La Pensadora Gaditana* (1763-1764), *El Censor* (1781-1786), *El Corresponsal del Censor* (1787-1788), *Diario de las Musas* (1790-1791) y el *Semanario de Salamanca* (1794-1795). Se continuarían en publicaciones del primer cuarto del siglo XIX como *El Regañón General* (1803-1804), *Minerva o el Revisor General* (1805-1808 y 1817-1818), *El Compadre del Holgazán* y *Apolo-gista universal de la holgazanería* (1820-1821).



Pero con más propiedad Georges Le Gentil apunta hacia 1820, y F. Courtney Tarr (1979b) señala el año 1828 como fecha inicial del Costumbrismo al basarse en los artículos de Larra publicados en *El Duende Satírico del Día*. Aunque no falta quien, como Blanco García (1891-1894, I, pág. 334), considera a Miñano como el primer escritor costumbrista del siglo XIX, la atención de los historiadores se suele centrar en los maestros del género. Es el caso de Antonio Cánovas del Castillo al señalar como primeras muestras los artículos de Estébanez Calderón *Pulpete y Balbeja*, *Los filósofos en el figón* y *Excelencias de Madrid*, que aparecieron en las *Cartas Españolas* antes del 12 de enero de 1832, fecha en la que se publicó el cuadro de costumbres *El retrato*, de Mesonero Romanos<sup>1</sup>. Tanto Cánovas del Castillo como críticos posteriores ignoraron la temprana obra costumbrista de Mesonero Romanos *Mis ratos perdidos* (Madrid, Imprenta Eusebio Álvarez, 1822), citada por el propio autor en *Memorias de un setentón*: «La buena, aunque confidencial acogida que tuvo mi primera jugarreta escribómana me animó a repetirla, y prescindiendo ya de la personalidad borrajeé una serie de doce artículos de costumbres (uno para cada mes del año 1821) en que, preludiando ya mi natural instinto de observación satírica, me propuse trazar cuadros festivos de la sociedad que apenas conocía» (1881, I, pág. 269).

Montesinos ignora el temprano trabajo de Mesonero, reproducido parcialmente y analizado en el año 1903 en *Trabajos no coleccionados*. Los hijos de Mesonero incluyen numerosísimas referencias a *Mis ratos perdidos*, desde la pequeña anécdota de la pérdida del manuscrito hasta la escasez de ediciones existentes de dicha publicación, considerada por los herederos como una auténtica rareza bibliográfica. Al prescindir de esta obra de El Curioso Parlante, establece Montesinos un orden cronológico encabezado por el propio Larra y seguido por Estébanez Calderón. Mesonero queda relegado a un último lugar, pues «en 1831, ya lo hemos visto, Mesonero Romanos no había comenzado aún su colaboración. Será, pues, El Solitario, el segundo entre los escritores de nota de aquel tiempo que sigue las huellas de Jouy, aplicando sus procedimientos a las circunstancias españolas» (1965, pág. 22). Con anterioridad a Montesinos, Lomba y Pedraja (1932, págs. 10-11) había mantenido ya la prioridad de Larra en el Costumbrismo romántico, al igual que el ya citado Tarr. Sin embargo, Lomba y Pedraja parece también ignorar *Mis ratos perdidos*.

El artículo de costumbres encuentra en la prensa periódica su perfecto acoplamiento, adaptándose el género a las limitaciones propias del periódico. Su

---

<sup>1</sup> A. Cánovas del Castillo reivindica la primacía del género en la figura de Estébanez: «Así como con razón reivindicó la suya El Curioso Parlante sobre el autor de las *Cartas de Un Pobrecito Hablador*, don Mariano José de Larra, lícito ha de serme establecer a mí la prioridad de Estébanez sobre uno y otro, empresa trivial de puro llana. El primer artículo de los que formaron luego las *Escenas matritenses* no vio la luz hasta el 12 de enero de 1832, según confesaba su propio autor, y habían deleitado ya por entonces en Madrid a las personas de gusto, dando de un golpe a Estébanez reputación de ingeniosísimo escritor de costumbres. *Pulpete y Balbeja*, *Los filósofos en el figón* y *Excelencias de Madrid*, artículos que todos reputan por los mejores que encierran las *Escenas andaluzas*. No, no hay que dudarlos: hasta el firmar con un seudónimo lo imitó Mesonero ya de Estébanez, y a éste, no a él, se debe la introducción, renovación o creación» (1883, I, pág. 138).

concisión, brevedad y exposición del tema se subordinan así a las exigencias impuestas por este nuevo medio. El escritor colaborará con una serie de artículos que posteriormente será recogida en libro.

El llamado Decenio Calomardino favoreció el nacimiento de un nuevo tipo de prensa prácticamente desconocido en España, un periodismo literario que no sólo iba a ser receptor de las nuevas tendencias europeas, sino también difusor y catalizador de un gran número de artículos pertenecientes al género costumbrista. El *Correo Literario y Mercantil* prescindió del debate político, ocupándose de diversos temas, desde literarios, taurinos o relacionados con la música hasta modas, medicina e historia natural. Sin embargo, una de sus principales características fue la de actuar como introductor de ese nuevo tipo de crítica inspirada en los modelos franceses de Jouy y Mercier. Sin embargo, José María Carnerero, su responsable, no consiguió el éxito deseado por la falta de calidad de sus colaboradores.

La presencia de Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra en el *Correo Literario* fue prácticamente nula. Incluso Larra lo calificó de «papelejo peor que se ha escrito de todo lo que se ha publicado desde la fundación de Madrid». El enfrentamiento entre Fígaro y su director, Carnerero, fue circunstancial, pues si en un principio surgen esas desavenencias, más tarde ambos figurarán conjuntamente en la *Revista Española*, el primero como colaborador y el segundo como fundador. Tan sólo se puede considerar a Mesonero Romanos como esporádico colaborador del *Correo Literario*, y aún así su presencia se limita a ofrecer breves noticias sobre las colecciones y refundiciones de comedias del Siglo de Oro, y alguna que otra composición poética, como sus sonetos *A la muerte de Moratín* y *A la Reina Nuestra Señora*. En lo que respecta a Estébanez cabe señalar que su presencia en el *Correo* fue no menos tímida que la de El Curioso Parlante, ya que no publicó en sus páginas ningún cuadro costumbrista. Salvo algunos destellos como crítico teatral a raíz de la representación de *García del Castañar o del rey abajo, ninguno* de Rojas, sus colaboraciones se enmarcan dentro del género poético. Con el seudónimo Sefínaris publicó el soneto *Al pasajero en la Alhambra* y poemas de honda tradición clásica. Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) escribió en el *Correo*, 8 de junio de 1831, una sutil crítica relacionada con sus composiciones, señalando «la corrección y riqueza en el lenguaje».

Mayor importancia tiene en este preciso campo del artículo de costumbres la revista *Cartas Españolas*, fundada y dirigida por el mismo Carnerero, personaje complicado y nada escrupuloso al que en cierta medida se podría considerar prototipo del periodista venal de la época. Mesonero Romanos, en la nota introductoria que figura al frente de la edición *princeps* de su *Panorama matritense*, ofrece un abundante material noticioso sobre sus colaboraciones en dicha revista<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Mesonero Romanos publica varias composiciones poéticas firmadas con las siglas M. y R. de M. Utiliza los seudónimos Verecundo Corbeta y Luenga Vista en la colaboración titulada *Manual del pretendiente*.

Su primer artículo de costumbres, 12 de enero de 1832, es *El retrato*, firmado con el seudónimo El Curioso Parlante. El resto de las escenas que figuran en las *Cartas Españolas* es la siguiente: *La comedia casera*, *Las visitas del día*, *Las costumbres de Madrid*, *Los*

En todas estas referencias muestra su agradecimiento a dicho personaje, hombre de *biforme personalidad* según él, y excelentemente relacionado en las esferas del poder. Su multiformidad rebasó todo lo imaginable. Carnerero consiguió de Fernando VII lo que no logró, antes ni después, nadie: el privilegio para publicar con exclusividad una revista literaria. Para ello buscó la influencia de la reina María Cristina, cuarta esposa del monarca. De esta forma nacieron las *Cartas Españolas*, en cuyo primer número, de 26 de marzo de 1831, estampó Carnerero la siguiente dedicatoria: «Feliz yo si las páginas de esta obra logran merecer el agrado de Vuestra Majestad, que unida al más querido de los monarcas es ornato precioso de su esclarecido trono, y cual su Esposo Augusto, escudo de las Ciencias y de las Artes y objeto del amor público».

Las referencias a las colaboraciones del propio Mesonero en dicho periódico las encuentra el lector en posteriores ediciones de sus *Escenas*. Así en la llevada a cabo en 1851, en el artículo *Las costumbres de Madrid*, refiere que este cuadro y los demás que figuran, hasta *El camposanto* inclusive, fueron escritos y publicados durante el año 1832 en la única revista literaria, según palabras del autor, que a la sazón existía. No menos intensa fue la actividad literaria de Estébanez Calderón en las *Cartas Españolas*, ejerciendo tanto la crítica como la creación literaria. Incluso no se limitó a publicar sólo y exclusivamente artículos de costumbres, pues intensificó su labor poética en composiciones que guardan un cierto parentesco con las letrillas de Góngora y los romances populares. Sin embargo, lo más importante es la inclusión de escenas de indudable filiación costumbrista, cuadros como *Pulpete y Balbeja*, *La rifa*, *El bolero*, *Los filósofos en el figón*, etc., que compusieron después sus *Escenas andaluzas*.

El 1 de noviembre de 1832, en un artículo de fondo, se advierte a los lectores que las *Cartas Españolas* saldrán todos los miércoles y sábados, si bien «esto formará un nuevo periódico, que debe considerarse como segunda serie de dichas *Cartas Españolas*, más nutrido que éstas de materiales de todos géneros políticos y literarios, que, adoptando otro título, saldrá a la luz con el de la *Revista Española*» (Cuaderno 76). A partir de ese preciso momento Mesonero Romanos y Estébanez Calderón inician sus colaboraciones en *Revista Española*, que como continuación de las *Cartas Españolas* empezó a editarse en la conocida imprenta de Sancha. Ambos tendrán una vez más como director de la publicación a Carnerero, y como compañeros de redacción a Juan de Grimaldi (1796-1872) y Antonio Alcalá Galiano, entre otros. Las colaboraciones costumbristas de

---

cómicos en Cuaresma, La empleomanía, La romería, Un viaje al Sitio, Las casas por dentro, Tomar aires en un lugar, El paseo de Juana, El día 30 del mes, El amante corto de vista, Las tiendas, El barbero de Madrid, La feria, Riqueza y miseria y El camposanto. Véase el capítulo dedicado a la bibliografía de Mesonero publicado por Cotarelo (1925, págs. 461-469) y el ya citado estudio *Ramón de Mesonero Romanos. Trabajos no coleccionados* (Mesonero, 1903, págs. 641-648). En la completa relación bibliográfica ofrecida por Cotarelo no figuran, incomprensiblemente, los artículos de costumbres publicados en el *Diario de Madrid*. Federico C. Sáinz de Robles en su edición a las *Escenas matritenses* (1945) tampoco incluye estas colaboraciones. La relación es la siguiente: *El Diario de Madrid*, *La procesión del Corpus*, *Las calles*, *El patio del Correo*, *Las casas de baños*, *El sombrerito y la mantilla*, *La vuelta de París y A prima noche*. Véase Rubio Cremades, 1993, págs. 61-65.



Mesonero Romanos entroncan una vez más con las escenas que configuran su *Panorama matritense*. La actividad periodística de Estébanez Calderón en la *Revista Española* no es menos pródiga. Su nombre figura, unido al de Mesonero Romanos, como reclamo publicitario, consciente su director de que la sola mención de ambos posibilitaría la venta de un buen número de ejemplares. Estébanez Calderón aparece como uno de los pilares más sólidos en que se va a sustentar la nueva publicación, colaborando con artículos de dispar contenido y alcance, desde páginas dedicadas a los medios universitarios —*Sobre el Real Decreto de la Apertura de las Universidades*— a otros relacionados con la justicia —*Reflexiones legales sobre la amnistía*— o la crítica teatral.

Si bien es verdad que tanto en las *Cartas Españolas* como en la *Revista Española* encuentra el lector numerosas colaboraciones de El Curioso Parlante y El Solitario, no menos cierto es también que ambos continuaron su quehacer costumbrista en otras revistas de la época. Mesonero aporta una vez más suficiente documentación para conocer su cese voluntario como colaborador de la *Revista Española* y su posterior participación en el *Diario de Madrid*. Quería evitar —dice— cualquier contaminación política, y cuando cierra el *Panorama matritense*, en vez de volver a la *Revista Española*, que había dejado de ser eminentemente literaria para convertirse en un periódico político y, por ende, en una publicación incompatible con su peculiar talante ideológico, elige la anodina sección denominada *Boletín del Diario de Avisos*. Aun así Mesonero Romanos se sintió incómodo, pues no era ése el lugar más apropiado para la inclusión de sus artículos. Tras abandonar la redacción del *Diario de Avisos*, decide asociarse con el conocido editor, impresor y librero Tomás Jordán para la fundación de un periódico mucho más ameno y adaptado a las corrientes del periodismo europeo: el *Semanario Pintoresco Español*. En sus *Memoorias* señala que se propuso «fundar una publicación mía propia, exclusivamente literaria, popular y pintoresca» (1881, II, pág. 180).

### 3.1.4. El sistema formal costumbrista: cuadro, tipo, fisiología

Constituye el cuadro de costumbres un tipo de literatura menor, de breve extensión y desigual en el desarrollo de la acción, que se limita a pintar o reflejar los usos, costumbres, profesiones y oficios de la época. Tan reacio a presentar las conexiones e influencias del cuadro costumbrista con la novela, apunta, sin embargo, José F. Montesinos su importancia «como educador de la sensibilidad y del gusto de novelistas y público» (1965, pág. 12) y establece un análisis del Costumbrismo atendiendo a su acepción etimológica y significado. La traducción de la palabra *moeurs* no alcanza, según él, en castellano las mismas proporciones: «Por *moeurs* los franceses han entendido siempre todos los resortes morales del hombre y de la sociedad. El español ha podido emplear como perfectos sinónimos *usos y costumbres* (*us et coutumes*), mientras que en este sentido *us et moeurs* (*mores*) falta en castellano» (*Ibíd.*, págs. 48-49). Mesonero Romanos no ignora tal correlación, pues al referirse a Addison le llama «célebre moralista». El Curioso Parlante se aplicará más a la descripción de lo que está en trance de desaparecer, analizando con no poca nostalgia las costumbres de un pasado no

muy lejano, por considerarlas más aproximadas a su formación clásica. En este sentido debe señalarse que los escritores adscritos al Costumbrismo romántico español definen su obra como testimonio de la transición española. Su propósito no será otro que el de dar fe de un cambio, de una evolución que ha transformado la faz de España o de alguno de sus rincones pintorescos. La nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado, una intención moralizante y un peculiar patriotismo configurarán la singular personalidad del escritor costumbrista y, por ende, la de sus cuadros o artículos.

Es usual que el escritor encabece su artículo con una sentencia, refrán o verso que defina el peculiar costumbrismo del autor o su perspectiva —moralizadora, didáctica o simplemente pintoresca— frente al tema. Mesonero Romanos inicia su *Panorania matritense* con una cita de Jean de La Bruyère en la que explica que el público es su principal objetivo, y que su obra busca retratar fielmente a la sociedad. De esta forma, y gracias al lema utilizado, el escritor muestra públicamente sus preferencias literarias (Palomo, 1987, pág. 11). El Solitario tomará de los clásicos versos o párrafos para encabezar sus artículos; Antonio Flores utilizará el lema horaciano *satira quae ridendo corrigit mores* en numerosos artículos, y lo repetirá Modesto Lafuente en sus escritos costumbristas recogidos en el *Teatro social del siglo XIX*.

Tras el título, epígrafe o lema, el cuadro de costumbres suele iniciarse con una breve digresión que sirve para que el lector adquiera ligeros conocimientos sobre el tipo o escena que protagoniza el cuadro. En algunos casos están motivadas por el deseo de aparentar un profundo conocimiento de la Historia o de la literatura, para que el público piense que el autor conoce a la perfección los temas tratados. De igual forma las digresiones van encaminadas a probar o denunciar ciertas injusticias sociales, reflejando de esta forma la peculiar ideología del autor. La brevedad del artículo obliga al escritor a condensar en pocas páginas un estudio pormenorizado de los hábitos sociales de su entorno. Su contenido puede adoptar un doble enfoque: describir un escenario de manera muy plástica, escudriñando la sociedad en toda suerte de detalles, incluso desde una perspectiva histórica, ahondando en los sucesivos cambios que ha experimentado la escena o el tipo, pero sin introducir una peripecia argumental; o fingir un asunto e introducir unos personajes, aproximándose así al relato cuentístico. Los artículos de Larra *En este país*, *Vuelva usted mañana*, *Yo quiero ser cómico* o *El castellano viejo* son claros ejemplos de este segundo tipo de artículos con acción, personajes y diálogos. En la misma línea, el artículo *De tejas arriba* de Mesonero Romanos ofrece una narración cuyo planteamiento, por su extensión, presencia de personajes y movilidad de relato, es más propia de un cuento que de un cuadro de costumbres. El carácter antinovelesco del Costumbrismo formulado por Montesinos es, en consecuencia, absolutamente revisable. Las relaciones costumbrismo-novela han sido por ello analizadas desde nuevas perspectivas (Palomo, 1989, págs. 217-238; Romero Tobar, 1983, págs. 243-259; Sebold, 1981, págs. 331-377). Pilar Palomo apunta al respecto que «el análisis de la estructura novelesca de numerosos artículos dotados de *intriga* o *trama argumental*, *análisis caracteriológico singularizado* y *desarrollo temporal*, como elementos opuestos al aceptado carácter *descriptivo*, *tipificado* y *estático* atribuido casi exhaustivamente al *cuadro costumbrista* en

su vinculación tan evidente con la pintura coetánea y con el naciente arte de la fotografía» (1989, pág. 230).

Como señala Baquero Goyanes, «el buen escritor costumbrista es aquel que enseña a mirar y a descubrir, el que es capaz de elevar a gracia literaria la menuda anécdota de cada día, la cotidiana trivialidad de los tipos y ambientes que nos rodean. Para conseguir esto, el articulista suele utilizar un efecto perspectivístico: el ofrecerlo por todos conocido bajo una luz nueva y reveladora» (1963, págs. 26-27).

Con frecuencia fingen sorpresa los costumbristas ante el conocimiento de ciertas conductas sociales: es el caso de Larra, que en su artículo *Vuelva usted mañana* utiliza el choque de perspectivas para censurar la inoperancia y lentitud de la burocracia. Ese estupor que manifiesta Larra es idéntico al expresado por otros costumbristas que, aun conociendo los defectos de sus coetáneos, muestran su asombro ante situaciones parecidas.

El choque de perspectivas se apoya a veces en la introducción de un personaje extranjero —como en el caso del artículo de Larra— o de un español provinciano, como hace Mesonero Romanos en *Las casas por dentro*. Se pone así en marcha una mecánica que permite el doble juego del estar dentro y fuera a la vez, de vivir la costumbre y distanciarse de ella para percibirla mejor.

Al igual que en las novelas galdosianas, los protagonistas pasan de un cuadro a otro. De esta forma, el costumbrista no da muerte literaria a los personajes, sino que los deja en plena libertad. Su onomástica es harto elocuente: el lector puede juzgar por los patronímicos el comportamiento de los personajes. Para Mesonero Romanos un hombre que aspira a una clase social superior se llamará «Don Teodoro Sobrepuja»; un viejo alegre, «Don Plácido Cascabelillo»; un chisgarabís, «Don Pascual Bailón Corredera»; un pícaro, «Don Solícito Ganzúa»... Esta pluralidad de análisis o perspectivas que se refuerza en ocasiones por la presencia del propio autor, está encauzada gracias a la elección de un escenario o, por el contrario, a través de un tipo determinado. Es decir, que dentro del género costumbrista se puede discernir una doble modalidad: la *escena* y el *tipo*. En los albores del Romanticismo español la *escena* predomina sobre el *tipo*. El panorama matritense de Mesonero Romanos está plagado de escenas y tan sólo al final de su etapa costumbrista se observa la ausencia de ellas en su libro *Tipos y caracteres*. En las *escenas* aparecen siempre tipos generales, a través de los cuales, tal como señala Margarita Ucelay da Cal, «se describe, satiriza o comenta toda una clase psicológica, social, profesional o local. Pero poco a poco vemos cómo estos caracteres dejan de ser figuras en la composición total para pasar a ser el foco central de la atención de los costumbristas» (1951, pág. 63). La división de *tipos* y *escenas* se percibe con claridad en los antecedentes clásicos del género. Los cuadros de Francisco Santos —*Día y noche de Madrid*— y de Liñán y Verdugo —*Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*— no son sino una forma más extensa de las escenas modernas. En el caso de Zabaleta ambos subgéneros se armonizan perfectamente, reservándose la galería de tipos para *El día de fiesta por la mañana* y la de escenas para *El día de fiesta por la tarde*.

A raíz de la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-



1844), el *tipo* representa la culminación del Costumbrismo, que pasa de ser una forma menor, de evasión y popular, a convertirse en un medio de expresión que intenta fijar la imagen social de una España que está en trance de desaparición. A partir del inicio de esta década el *tipo* está ya definitivamente establecido; nos encontramos con tipos de naturaleza muy dispar, desde urbanos y rurales hasta profesionales de diversa procedencia. Con la aparición en España de la prensa periódica, el arte del grabado en madera guarda una relación directa con el Costumbrismo, sirviendo la ilustración como apoyatura del texto o motivo descrito. El análisis de las publicaciones periódicas remitiría al lector a ilustraciones protagonizadas por un determinado tipo, desde los pertenecientes a los estratos sociales más ínfimos hasta los más privilegiados. Esta preferencia por el subgénero *tipo* viene marcada en gran medida por la influencia que ejercieron las colecciones *Heads of the people* y *Les français peints par eux-mêmes*. La colección francesa pone de moda las *fisiologías*, pequeños volúmenes ilustrados con viñetas intercaladas en el texto, que tienen por misión la descripción de un tipo que procede de las más diversas profesiones y muestra rasgos psicológicos e ideológicos dispares. Las *fisiologías* constituyeron en Francia una verdadera epidemia literaria. Fueron muchos los escritores adscritos al género, y rara la editorial que no publicó alguna (Montesinos, 1965, págs. 95-106; Ucelay da Cal, 1951, págs. 77-79). La popularidad de las *fisiologías* trajo consigo que el término se identificara en España con el vocablo *Costumbrismo* y *physiologiste* con el de *costumbrista*. A partir de mediados de siglo, surge otra modalidad de Costumbrismo, en el que frecuentemente el género roza los límites del folclore. El Costumbrismo alcanzará en esta fase un gran éxito editorial, pero, al contrario que en la primera mitad del siglo XIX, se deberá más a la belleza de sus ilustraciones que a la calidad del texto literario.

### 3.1.5. Antropología, sátira social y regionalismo

Los distintos comportamientos del ser humano, enfocados y analizados desde la exclusiva óptica de sus oficios y profesiones, se encuentran en las colecciones costumbristas. Las clases sociales que configuran y dan vida a este tipo de publicación encuentran feliz acogida en *Los españoles pintados por sí mismos*, colección que incidirá de forma decisiva en posteriores publicaciones de índole semejante. En *Los españoles* los tipos predominantes son urbanos, relacionándose la mayoría de ellos con la vida administrativa del Estado. Por un lado, los pertenecientes a la clase política: el ministro, el senador, el diplomático, el diputado, el pretendiente; por otro, los relacionados con la Administración: el cova-chuelista, el alguacil, el retirado, el cesante; finalmente, un sector social que no se encontraba en los escritos de los maestros del género: el eclesiástico. En este último apartado aparecen tipos de ilustre tradición literaria, como el clérigo de misa y olla; por el contrario, otros serán de nueva creación, nacidos en un determinado momento histórico, como «el exclaustro», que surge a raíz de la desamortización de Mendizábal.

También las clases inferiores están representadas en las colecciones costumbristas. Así, en *Los españoles* y en colecciones posteriores, dicha clase social se

analiza desde múltiples ópticas, pues su oficio o profesión no tiene siempre la misma identidad. Un gran número de tipos populares que conviven en un determinado espacio social —pongamos por caso, el madrileño— proviene de provincias. El aguador, el sereno, la criada, la nodriza, el cochero serán oficios desempeñados normalmente por gallegos y asturianos, tal como ya ocurría entre los maestros del género. La venta de productos procedentes de provincias hacía también posible la inclusión de tipos populares de clara filiación costumbrista, como el maragato. Los humildes oficios y profesiones marginales darán vida también a este variopinto mosaico costumbrista por el que desfilan horteras, aguadores, barberos, gitanas, majas, mendigos... Son todos ellos personajes que en ocasiones se entrecruzan con otros modelos sociales para denunciar un mundo plagado de contrastes e injusticias. La colección costumbrista permite también el análisis de tipos no necesariamente relacionados con los ya señalados. El mundo del espectáculo o literatura en general ofrece de igual forma una variada gama de comportamientos y peculiares formas de vivir en aquel momento histórico. Las rivalidades, envidias, polémicas encuentran grata acogida en los cuadros destinados al estudio de quienes figuran en los ámbitos literarios: poetas, aprendices de escritor, escritores públicos, cómicos, empresarios, editores... Las profesiones liberales y las nuevas formas de enriquecimiento generan también la aparición de nuevos tipos, como el agente de bolsa o el accionista de minas.

Las colecciones costumbristas no sólo fijan un concreto comportamiento social relacionado directamente con la profesión y el oficio desempeñados, sino que también dan a conocer el desarrollo de los mismos a través del tiempo. Es obvio que muchos de ellos ya no estarán presentes en colecciones como *Los españoles de ogaño* (1872) o *Madrid por dentro y por fuera* (1873), pues su forma de vida ha desaparecido de este contexto social. Las profesiones que surgen a raíz del proceso industrial de mediados del siglo XIX configuran nuevos hábitos que se reflejan en las colecciones. Esta circunstancia ya había sido advertida por Mesonero Romanos en su extenso artículo *Contrastes. Tipos perdidos, tipos hallados*, donde coteja tipos pertenecientes a distintas generaciones. Por un lado, los del año 1825: *El religioso, El consejero de Castilla, El lechuguino, El cofrade, El alcalde de barrio, El poeta bucólico*; por otro, los tipos de 1845: *El periodista, El contratista, El juntero, Los artistas, El elector*. En idéntico caso viene a situarse años más tarde la obra de Antonio Flores *Ayer, hoy y mañana* (1853), mosaico costumbrista que ejemplifica con buen hacer los distintos cambios sociales del siglo XIX. Cuadros como *Un visitón, Los pollos en 1800, Las covachuelas reales, El casero de antaño, Manolos y chisperos o el Lavapiés y el Barquillo*, etc., describen con exactitud los tipos más característicos de comienzos de siglo. De igual forma, sus cuadros, destinados al análisis y escrutinio de los diversos comportamientos de la sociedad de 1850, son de enorme interés por el ingente material noticioso que ofrecen. Flores resulta así un autor imprescindible para el establecimiento de la nueva tipología de la sociedad de mediados del siglo XIX. Junto a esos artículos citados cabría considerar de gran valor su obra *Doce españoles de brocha gorda* (1846), pues en ella recoge los modelos sociales no registrados en *Los españoles pintados por sí mismos*.

No sólo analiza el Costumbrismo los tipos regionales que pueblan el Ma-

drid urbano, sino que también proyecta su visión hacia otros ámbitos muy distantes de la Corte. El escritor costumbrista experimenta una sensación de desasosiego al comprobar cómo ciertas formas de vida han sido borradas a causa de los nuevos cambios sociales. El tiempo corre vertiginosamente y el escritor considera obligación suma la fijación del tipo. Así, en *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859) el prologuista anónimo señala al respecto lo siguiente: «Al lector tocará decidir si hemos alcanzado a llenar el importante objeto que nos inspiró la idea de recoger a toda prisa, y fijar de una manera permanente tipos que quizá no tarden en desaparecer». Es obvio, pues, que una de las motivaciones principales en el sentir del escritor es la de retener o conservar la peculiar idiosincrasia de aquellos tipos que configuran y dan vida a un determinado ámbito o región. De esta forma el Costumbrismo se erige como el único modelo literario capaz de retener en el tiempo las escenas o formas de vida de una sociedad en continua mutación. Es así como el lector conoce a la perfección los usos y comportamientos de una determinada época y de un contexto geográfico específico con exactitud. *Los valencianos pintados por sí mismos* reúne los tipos más representativos de su ámbito social, pues sus cuadros *El foguerer*, *La peixcaora*, *El palleter*, *El formacher*, *El granerer*, etc., no son sino formas de vida que han contribuido a la formación de tipos. Significativa es también la presencia de otras colecciones destinadas al estudio de tipos y profesiones pertenecientes a otros ámbitos regionales, como el *Álbum de Galicia* (1897), obra que al igual que las anteriores suele prescindir del comentario político y en la que colaboraron Emilia Pardo Bazán y Rosalía de Castro.

El análisis de toda esta galería de tipos no tiene forzosamente que remitir al lector a la pintura o descripción de sus hábitos o formas de vida, pues frecuentemente se los emplea para lanzar una sátira capaz de corregir los defectos que aquejan a la sociedad española. Los temas suelen ser los mismos, desde la xenofobia y nostalgia del tiempo pasado hasta el patriotismo y pragmáticas reformas sociales. Ante las abrumadoras notas de seriedad, dolor o pesimismo que se deslizan entre las páginas costumbristas surge en torno a los tipos descritos una sátira burlona no exenta de comicidad, que pretende corregir los defectos que aquejan a esa misma sociedad.

Burocracia española, educación, carnavales, nuevas configuraciones urbanísticas, teatros, festividades, romerías, etc., no son sino el tejido social del cual se suelen valer los escritores costumbristas para engarzar a sus tipos con la escena. Nace así una peculiar y rica gama de modelos que configuran y dan vida a un completísimo cuadro social. El Costumbrismo nos ofrece de este modo una verdadera antropología cultural. Podrá tildarse al escritor costumbrista de escasa imaginación o de excesiva intención moralizante, salvo en contadas ocasiones, como en el caso de Larra. Sin embargo, en su conjunto el género se convierte en elemento imprescindible para todo aquel que quiera adentrarse en los entresijos de la vida española del siglo XIX.



## 3.2

**Ramón de Mesonero Romanos****3.2.1. El *Semanario Pintoresco Español*: su ideología y su público**

Cuando Larra comienza la aventura editorial de *El Pobrecito Hablador* se pregunta desde el primer número: *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* Ocho años más tarde, Mesonero Romanos (1803-1882) parece tenerlo muy claro, al anunciar en un *Prospecto* publicitario la aparición del primer número del *Semanario Pintoresco*: «Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros, y ser accesibles a todos». Ha comentado líneas antes el éxito en Francia de los periódicos *pintorescos* —es decir, con grabados— desde 1833, año de la aparición del *Magasin Pittoresque*, y alude a que publicaciones de tales características han llegado «desde el salón del magnate o el estudio del sabio hasta el taller del artesano o la choza del labrador; desde el gabinete de la marquesa hasta el obrador de la modista; desde la empolvada biblioteca del anciano hasta la bolsa del colegial». Estaríamos, por tanto, ante la consecución de un *lector ideal* que fuera a la vez un lector múltiple, una colectividad total, en calidad y, casi, en cantidad. No podemos dudar del éxito del *Semanario*: los años de duración de la empresa, desde 1836 a 1857, a través de la dirección de varios directores<sup>3</sup>, desde la fundación y dirección de Ramón Mesonero Romanos; la reimpresión de los números —destinados a la encuadernación por años, con paginación correlativa—, a que alude Mesonero en sus *Memorias de un setentón*, y que acredita la fecha de impresión de muchas de las colecciones conservadas, etc., demuestran que las reiteradas afirmaciones de su fundador del extraordinario favor del público no son, en este caso, las exageraciones o tergiversaciones de la realidad que en otros asuntos no le fueron ajenas. Así, dedica a ese gran éxito periodístico un apartado del capítulo XIV del tomo II de sus aludidas *Memorias*, en donde precisa que «llegó a contar hasta el número, inverosímil en un periódico literario, de cinco

---

<sup>3</sup> El *Semanario Pintoresco Español* se publicó desde el 3 de abril de 1836, cesando el 20 de diciembre de 1857. Se anunció mediante un *Prospecto* de ocho páginas, semejante a un número del *Semanario*, de igual formato y con grabados de análogas características. En él se detallan, por extenso, las intenciones, contenido futuro, características y novedad de la publicación. Termina con una declaración final, publicitariamente situada a media página y en tipo de letra mayor: «El primer número se publicará el Domingo 3 de Abril». Efectivamente, aparecía los domingos, «como el día más propicio para el descanso y la lectura».

Fundado y dirigido por Mesonero Romanos, pasó a ser dirigido, en 1843 y 1844, por Gervasio Gironella y, luego, por Vicente Castelló. En 1846 se incorporan a la dirección Francisco Navarro Villoslada y Ángel Fernández de los Ríos, que remodelaron la publicación. De 1856 a 1857 fue dirigido, sucesivamente, por José Muñoz Maldonado, Manuel de Assas y Eduardo Gasset.

*mil suscriptores*, viéndome además en la necesidad de reimprimir la colección completa de los siete tomos o años en que yo la dirigí, desde 1836 a 1842». Éxito que ya menciona en las comunicaciones *A nuestros lectores* en los años 1838 y 1839, que coinciden con una remodelación del semanario. Así, el 1 de junio de 1838 dirá en ese anónimo editorial que el *Semanario* ha logrado «arribar al tercer año de su existencia» al verse «favorecido constantemente con la grata acogida de un público indulgente», que vuelve a afirmar que se encuentra, sin reducciones minoritarias, «en la inmensa mayoría de la población».

A este éxito del *Semanario* no fue ajena la innata cualidad de Mesonero de conocedor de los resortes de lo que hoy llamaríamos una empresa informativa que no desdeña en modo alguno, con gran modernidad, cualquier apoyo publicitario directo o indirecto, como veremos. La declaración con que se abre el *Prospecto* publicitario-informativo que precedió al primer número es categórica: «Dos medios hay en literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato». Poco después, ese factor económico lo subraya con reiteración: «La idea de *vender mucho para vender barato y vender barato para vender mucho*, que es la base más segura del comercio, no ha entrado nunca en la mente de los dedicados entre nosotros al ramo de la librería». Podría, por tanto, abaratándose al límite el producto, extender «al infinito el número de lectores». Pero a este público *total* —del *sabio* al *artesano*, de la *marquesa* a la *modista*, como ha dicho— hay que ofrecerle calidad unida a claridad y sencillez expositiva. Todo un programa de divulgación al que no están ajenos los presupuestos heredados de la Ilustración: Mesonero, muy hábilmente, entrega al público el producto que éste requiere. Y el «tacto delicado de los escritores» se descubrirá en «saberse desprender de la petulancia que suele acompañar a la ciencia, para ponerla al alcance de las clases para quienes escriben».

Todo parece muy claro, y el grabado en madera permitía, por su bajo coste de impresión, un periódico ilustrado de divulgación científica, literaria y artística, que respondiera a la demanda cultural de *todo* el público. Y aquí, alejándonos de la utopía, debemos detenernos y preguntarnos con Larra: ¿Quién es *ese* público y dónde se encuentra?

Tal vez la respuesta podamos encontrarla en las propias declaraciones del *Semanario*. El 6 de enero de 1839, al iniciar el cuarto año de publicación, Mesonero —de forma anónima— vuelve a dirigirse a sus lectores y hace una especie de recuento o sumario de los logros obtenidos. Y escribe que el *Semanario* busca «únicamente las simpatías de los lectores apacibles, del modesto artista, del estudioso literato, de la mujer sensible, del tierno padre de familia, y pudiese servirles de grato descanso a sus dolores, de cómoda biblioteca a donde acudiesen a recibir el germen primero de mil conocimientos útiles y agradables». Creo que la adjetivación arquetípica utilizada es todo un signo de cuál es ese lector ideal que Mesonero intenta convertir ante los ojos de sus lectores en una totalidad. ¿Dónde están algunos de los *españoles* que se *pintarán* en una próxima publicación, junto a esos especímenes sociales tan archiconservadores a quienes se dirige Mesonero? ¿Cómo no está la «politicómana» junto a la «mujer sensible», el «guerrillero» y el «periodista» junto al «estudioso literato»? ¿Por qué tierno y no crítico el padre de familia, o modesto y no revolucionario el artesano? No creo

que ofrezca dudas la ideología conservadora del *lector ideal* del *Semanario*: en la dicotomía clasicismo/Romanticismo en que se encuadra, la línea de la publicación está obviamente a favor del primero. De hecho el movimiento romántico sólo obtendrá en sus páginas un clarísimo rechazo, como era de esperar en Mesonero, que se preciará en sus *Memorias* de haber contribuido a su desaparición.

Es sintomático a este respecto, por ejemplo, cualquiera de los innumerables *sueños* que ilustran la publicación. Por ejemplo, el 27 de julio de 1837 leemos esta definición antirromántica de *La mejor de las mujeres*: «La que hace felices a su esposo y a sus hijos, apartando a uno del vicio y guiando los otros a la virtud, es infinitamente más estimable que la heroína de novela cuya única ocupación se reduce a esparcir la muerte en torno de ella con los dardos de su aljaba o de sus ojos». Y esa contundente y sensata afirmación, tan cargada de moralina, se publica tras un artículo pseudocientífico sobre *Las chinches* que finaliza con la inclusión de remedios caseros para combatirlos.

Ahora bien, esta ideología *de orden* se concentrará, además, en una determinada clase social: la burguesía, urbana por añadidura, y madrileña preferentemente. (De hecho los numerosos artículos y grabados costumbristas *provinciales* que pronto acometerá el semanario, junto a las *Escenas* de Mesonero, tienen una carga informativa mayor que los dedicados a Madrid, que no *precisan* de dicha información.)

Creo que un simple muestrario de algunos artículos de tipo publicitario lo demostrará. Por ejemplo, los dedicados a la moda. Los lectores actuales del *Semanario* tropezamos varias veces con Madame Petibon, modista de origen francés cuya relación de artículos recibidos de París aparece por ejemplo, el 15 de enero de 1837. La relación de novedades va acompañada de un figurín de *traje de calle*. Ni el traje diseñado ni la lista de accesorios están, por supuesto, ni remotamente, dentro de las posibilidades económicas de las clases populares que, además, aunque pudiesen adquirirlas no podrían lucirlas por imperativos de clase social. Pero esas novedades parisenses se ofrecen a «las lectoras del *Semanario Pintoresco*», que podrán lucirlas «en el Prado», tras haberlas adquirido en la «calle de Fuencarral», donde Madame Petibon tenía su establecimiento.

Pero, además, a esa burguesía madrileña se le ofrecía, desde las páginas del *Semanario*, un posible modelo ideal de sociedad. Por ejemplo, en el grabado, abiertamente publicitario, que abre el número del 6 de enero de 1839, donde se dirige al «tierno padre de familia», se muestra iconográficamente a ese lector ideal: bajo el título *Semanario Pintoresco* y sobre el lema *Lectura de las familias*, vemos a esa *familia modelo* que lee o debe leer el *Semanario*. Un grupo de nueve personas, entre adultos, adolescentes y niños, entregadas al cultivo de la lectura y el estudio, en donde la madre de familia enseña a dos niñas una página impresa (¿del *Semanario*?), o un caballero señala a una muchacha un globo terráqueo. Pero, por supuesto, todos elegantísimos, en un ambiente de lujo, con muebles Imperio, algo pasados de moda en 1839, pero que denotan seguridad consolidada. Cualquier publicitario actual traduciría de inmediato el mensaje, que tiene una doble lectura posible: «Éste es el tipo de lector a quien se dirige el *Semanario Pintoresco*»; pero también, mucho más inteligentemente: «Si lee usted el *Semanario Pintoresco* pertenece o merece pertenecer al grupo social cuyo *modelo* está contemplando». (Y todos sabemos que ése es el resorte psicológico,



inconsciente en el receptor, que utilizan las sofisticadas empresas publicitarias actuales.)

Que Mesonero sabía de esa demanda social por parte de un público urbano de componente burgués parece evidente, cuando alude a la necesidad de una publicación barata «que prescindiendo de los acontecimientos y discursos políticos, tuviera únicamente por objeto propagar generalmente los conocimientos útiles de las ciencias exactas, naturales e industriales, de las buenas letras y de las artes» (1 de junio de 1838). Por ello asegurará desde el comienzo (1836), al comentar el éxito de estas publicaciones divulgadoras en Francia e Inglaterra: «Muy lejos estamos de persuadirnos de que con la publicación de nuestro *Semanario Pintoresco* habremos de llenar este vacío que reclama ya el buen gusto y la inteligencia del público español; pero al menos creemos dar un gran paso para lograrlo siendo los primeros que lo intentamos...».

Pero lo curioso es que esta misma demanda social será, indudablemente, la que hará derivar el *Semanario* hacia una publicación netamente costumbrista, atenuando progresivamente esa herencia neoclásica enciclopedista: *ilustrar* al pueblo, divulgando la cultura y la ciencia. Pero ahora, en pleno triunfo del artículo de costumbres y con la multiplicación de la imagen costumbrista que ese nuevo soporte le proporciona —el periodismo gráfico—, el didactismo inicial del *Semanario* va decreciendo, paralelamente a que Mesonero reinicie con fuerza la publicación de su *Panorama matritense* que, a partir de 1837, se centra en la publicación de la que es director y fundador y que la convertirá, paulatinamente, en una revista netamente costumbrista. Pero la publicación de los nuevos artículos de costumbres de Mesonero, ya en el *Semanario*, se inicia bien tímidamente y no, desde luego, como una continuación del *Panorama matritense*, que ya ha visto la luz en forma de volumen en los dos tomos aparecidos en 1835<sup>4</sup>.

### 3.2.2. El ámbito arquetípico madrileño

No es esta edición de 1835, en dos tomos, la primera entrega de cuadros costumbristas en forma de libro de Mesonero. Muy tempranamente, en 1822, había ya publicado un tomito anónimo, *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821*, que merece los honores de ser la primera obra netamente costumbrista en el XIX español. Pero los 12 «artículos» que contiene no habían aparecido previamente en prensa. Por el contrario, dos de ellos pasaron del volumen al periódico. Y jamás los recogió después Mesonero en volumen posterior. Será en 1832 cuando comience realmente la publicación en prensa de su *Panorama matri-*

<sup>4</sup> Veintidós artículos en *Cartas Españolas* y 16 más en *Revista Española*. Hay que subrayar que, junto a las escenas madrileñas del *Panorama*, se inicia, también en *Cartas Españolas* y en 1832, la serie de Estébanez Calderón de las *Escenas andaluzas*. Y que también en 1832 inicia Larra la publicación de su revista *El Pobrecito Hablador*. Mesonero interrumpirá la serie entre 1833 y 1835, en que viaja por Francia e Inglaterra. A su vuelta, publica siete artículos más en *Diario de Madrid*, cuya dirección ejerció por algún tiempo. Son, en conjunto, los artículos conocidos como *Panorama matritense* que denominará *Primera serie* a partir de la edición de 1842.

tense —tras la aparición en 1831 de su *Manual de Madrid*— y al recoger esos artículos en el citado volumen de 1835 declarará en el prólogo sus intenciones: había «pintado» en su obra anterior —*Manual de Madrid*— «el Madrid físico». El paso siguiente era pintar «el Madrid moral», mostrando, como producto de la «observación» y el «estudio», el «carácter y costumbres de sus habitantes».

En este primer conjunto, se evidencia la doble faceta de Mesonero, de estudioso investigador —se utilizan fuentes históricas y literarias— y de agudo observador de la realidad coetánea. Ahora bien, los artículos se caracterizan aún por una evidente indelimitación genérica. Mesonero fluctúa entre el artículo informativo puro, como *La casa de Cervantes* o *La Filarmonía*; el artículo de información histórica, que se proyecta en su segunda parte a una visión coetánea, presentada ya en forma de cuadro o escena, como *Las casas de baños*; el cuadro o escena de observación coetánea que parte de un suceso o anécdota no ya verosímil, sino verídico e histórico, cuya autenticidad señala Mesonero en nota a pie de página en ediciones posteriores, como en *El camposanto*. Pero también aparecen ya la escena o cuadro costumbrista puro, en que Mesonero ofrece, como supuesto testigo, una panorámica perfecta de animación de una parcela de la sociedad coetánea, en alguno de sus lugares o momentos característicos: *La romería de San Isidro*, *El prado*, *Las tiendas*...

Por supuesto que en estos artículos de narrador-testigo, Mesonero está dentro del universo representado, hasta formar parte, en algún caso muy característico, de los personajes de la escena, como un madrileño más que actúa en el escenario que está describiendo. Así, en *Un viaje al Sitio*, tan característico como cualquiera de los ocupantes de la diligencia de Aranjuez, está el propio Mesonero, iniciando un conato de conquista de la que cree una dama aristocrática y luego resulta ser la criada de una marquesa. En otras ocasiones, la supuesta presencia de Mesonero dentro de la escena funciona a la manera de una cámara fija, que impresionará y transmitirá lo contemplado, como en la relación de escenas yuxtapuestas, de escenario fijo, de *Las tiendas*, que transcurre en el interior de una, por la que desfilan una serie de tipos característicos. O mueve maravillosamente su cámara, con la amplia panorámica de *La romería de San Isidro*, en un despliegue de movimiento espacio-temporal que sólo se justifica al confesar que esa libertad descriptiva es el producto de un sueño del que despierta al final.

En esta doble posición de narrador-testigo y narrador-personaje, muy frecuentemente —como irónicamente advirtió el propio autor— Mesonero compone una figura de sí mismo, a la que le añade años de vida para justificar su experiencia. Una experiencia que, en ocasiones, deriva de la misma estructura argumental del relato, como el necesario distanciamiento temporal de los sucesos de *El retrato*: un cuadro que Mesonero ve pintar en su juventud y reencuentra en su vejez, arrumbado entre los trastos viejos de una tienda de objetos usados. Naturalmente, los sucesos que han determinado a lo largo de una vida ese desenlace exigen un comienzo de acción en 1789. Y Mesonero se crea a sí mismo, como narrador-testigo de unos sucesos —cuyo final se sitúa en 1831— que un anciano relata, melancólicamente, como ejemplo de los estragos del tiempo y la ingratitud y egoísmo humanos.

Mesonero pasa, pues, a sus *Escenas*, como un tipo más del artículo de costumbres: un español tradicional, educado a la antigua, sensato, pragmático, buen

burgués, antirromántico y culto, que observa las ridiculeces, los extremos, las ordinariencias y las manías de una buena parte de la sociedad que le rodea. Que da, por ejemplo, una lección de irónica sensatez a su espiritual y supercivilizado huésped francés en *El aguinaldo*, trocando los refinados regalos que éste le encarga para enviar a sus amistades por pavos, capones, barriles de vino de Málaga y mazapanes de Toledo. Se contraponen, sin duda, dos sensibilidades, casi dos culturas, pero la ironía de Mesonero no está en la línea crítica de la sátira de Larra en el *Vuelva usted mañana*. Incluso en el consejo final de «sea usted romano en Roma» hay implícita una defensa de la costumbre relatada. Mesonero, como su admirado Lope, también podría haber declarado, muy sensatamente, que la mayor discreción es «acomodarse al tiempo».

El Curioso, como testigo y personaje, entra, pues, en el contexto de sus *Escenas*. Y como narrador de las mismas crea, ya desde dentro, otros personajes que desarrollan la acción descrita. A veces estos personajes pasan, a su vez, a ser narradores de sus peripecias, actuando entonces el Mesonero testigo como supuesto transmisor: recoge en taquigrafía un discurso —*A prima noche*—, encuentra y reproduce un manuscrito —*El dominó*—, o recibe la correspondencia de El Provinciano, que le cuenta en una carta, que se transcribe, cómo son en Madrid *Las casas por dentro*, al igual que El bachiller Juan Pérez de Murguía le comunicaba a su corresponsal en Madrid, Andrés Niporesas, las cosas que sucedían en Las Batuecas, según la irónica invención sustentada por Larra en *El Pobrecito Hablador*.

Pero más frecuentemente El Curioso es testigo y transmisor directo de las acciones descritas. Aunque éstas, en la primera serie, estén también con frecuencia desarrolladas mediante la creación de personajes, arquetípicos desde luego, pero con circunstancias individualizadas, que se inician desde la misma elección de sus nombres. Porque éstos, en ocasiones, se cargan de intención significativa, casi como un conato de definición. Y así, el personaje que vive erróneamente de espaldas a su tiempo, en un casi ostracismo voluntario y de cara a tiempos pasados en sus costumbres —*La casa a la antigua*— recibirá el simbólico nombre de Perpetuo Antañón. Otras veces, los nombres son únicamente un rasgo humorístico que no va más allá de lo fonético, como un rasgo de estilo preceliano: don Solícito Ganzúa, Melchora Tragacanto, don Plácido Cascabelillo, Homobono Quiñones, don Pascual Bailón Corredera, etc. Personajes que van apareciendo en diversos artículos. Como don Plácido, atravesando las páginas de *La comedia casera*, 1808 y 1832, *Las tres tertulias*; don Pascual, de *Los cómicos en Cuaresma*, que reaparece en *A prima noche* y *La casa vieja*, o los personajes de *Los aires del lugar*, que volveremos a encontrar en *El extranjero en su patria*.

Van componiendo así las *Escenas* un conato de universo narrativo en que los diferentes tipos, interrelacionándose, configuran un personaje colectivo que es la sociedad madrileña, como los distintos personajes galdosianos escapan de las páginas de una sola novela para formar el entramado social de las *Novelas de la vida contemporánea*.

Este sentido de personaje colectivo, como expresión de la sociedad coetánea —madrileña, por supuesto— lo tiene Mesonero perfectamente asumido. Sólo falta contemplar, para corroborarlo, el grabado que antecede a la edición de las *Escenas*, de 1842, realizada bajo la tutela directísima del autor-editor de las mis-



mas. Un abigarrado conjunto de personajes, con un fondo de monumentos madrileños, presididos por un personaje que porta los símbolos del teatro —la *comedia* humana, la *escena* de la realidad—, apoyado sobre un plinto con significativo letrero grabado sobre él: *Madrid. Siglo XIX*.

Por supuesto, una sociedad cambiante, en transformación. En su afán de *retratar* esos *tipos* sociales cuyo conjunto es la sociedad coetánea, Mesonero, por ejemplo, contribuirá a *Los españoles pintados por sí mismos* con una galería de personajes tipificados pero contrapuestos: *Tipos perdidos, tipos hallados*. Y en esa contraposición opone, por ejemplo, el tipo de *El religioso* o el fraile, como entidad social, como director de conciencias y de la opinión pública en la «antigua sociedad», a un nuevo rector de conciencias que ha sustituido el púlpito o el confesionario por «una resma de papel y una pluma bien cortada», es decir, *El periodista*, novísimo tipo social destinado a formar parte de lo que muy poco tiempo después se denominará «el cuarto poder».

Mesonero sabe; pues, de ese poder. Pero su manifiesta aversión al compromiso político le induce a la no colaboración en periódicos o revistas de una marcada línea ideológica. De ahí la creación de ese *Semanario* que le permita desarrollar ese periodismo de divulgación cultural, apolítico según él pero fuertemente conservador, dirigido como hemos visto a una burguesía urbana que contempla con no poco recelo el *desorden* político y moral que entraña la moda romántica. Un *Semanario* donde ese costumbrismo de observación, pero carente de crítica, de extremismos sociopolíticos, encuentre el público adecuado. Un *Semanario* que además —ya lo hemos visto— sea, con la novedad de la incorporación de la imagen, un magnífico negocio.

El primero de los artículos de costumbrismo madrileño de Mesonero que aparece en las páginas del *Semanario Pintoresco* es *El día de toros* (22 de mayo de 1836). Pero su título de serie periodística es, simplemente, *Costumbres*. Aparece en primera página y, por tanto, con un grabado inicial —entre el título de serie y el título del artículo—, según es usual en todas las páginas primeras del *Semanario*. El 7 de agosto se publica el segundo artículo, *Una visita a San Bernardino*, bajo idéntico título de serie, *Costumbres*, con dos grabados, pero no en primera página. A continuación *El Salón de Oriente* (5 de febrero de 1837), también en página inicial y con grabado, pero sin título alguno de serie y anónimo. Le sigue *El primer día en París* (28 de mayo de 1837), firmado, pero también sin título de serie y en primera página, con grabado. Y tras estos cuatro artículos —posteriormente incluidos en todas o alguna de las ediciones de las *Escenas*—, solamente el quinto artículo, *Mi calle* (9 de julio de 1837), aparece bajo un título de serie periodística sobradamente identificable: *Panorama matritense*. Es, pues, en julio de 1837 —casi un año después de fundarse el *Semanario*— cuando Mesonero concibe la idea de continuar la serie anterior, que ya ha reunido en volumen dos años antes.

Efectivamente, a partir de esta fecha de julio de 1837 irán apareciendo en el *Semanario* 13 artículos de costumbres bajo el común título de serie de *Panorama matritense*, y todos firmados por El Curioso Parlante. Este compacto grupo sólo se quiebra por la publicación de *Requiebros de Lavapiés* (11 de marzo de 1838), que no lleva título de serie. Son, pues, 14 artículos, desde *Mi calle* (9 de julio de 1837) hasta *Una noche de vela* (25 de marzo de 1838), que pasan a formar parte

del tomo que, como una exacta continuación de los dos volúmenes de 1835, publica Mesonero en 1838: *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital* (tomo III, Madrid, Imprenta de Repullés).

El título de la serie periodística, más la aparición del citado volumen, que recoge los artículos publicados entre el 22 de mayo de 1836 (*El día de toros*) y el 25 de marzo de 1838 (*Una noche de vela*), es la exacta comprobación de que en esa fecha Mesonero no ha pensado ni remotamente en las *Escenas matritenses* como posible obra o serie distinta del *Panorama*. Por tanto, ese primer bloque de las después denominadas *Escenas* aparece bajo las directrices teóricas que sobre el origen y carácter del Costumbrismo ha desarrollado Mesonero en el prólogo que abre el primer volumen, en 1835.

Sabemos que la obra completa está ya impresa a últimos de agosto o primeros de septiembre, porque en la última página del *Semanario* de 16 de septiembre de 1838 se inserta, a toda plana, el anuncio de la publicación, especificando el contenido de los tres tomos. Y es importante observar en este anuncio que ya Mesonero comienza a concebir la *división* por épocas de sus artículos de costumbres. Porque si bien en los tomos no aparece nada a este respecto —aunque se consigne puntualmente en los índices la fecha exacta de la publicación en la prensa de cada texto—, los tres tomos anunciados en las páginas del *Semanario* sí llevan a modo de aclaración o subtítulo la etapa cronológica que abarcan: tomo I, 1832 y 1833; tomo II, 1833 y 1835, y tomo III, 1837 y 1838. Aunque, y creemos que también es importante señalarlo, comienzan ya las imprecisiones de datación de Mesonero que luego se acentuarán, confundiendo las fechas de publicación a partir de la edición de 1842. Porque evidentemente, esas fechas, 1837 y 1838, que encuadran los artículos de este tomo III, deberían ser 1836, 1837 y 1838, como hemos visto, aunque se rompiera esa armónica y supuesta uniformidad de dos años de producción por tomo.

En proceso de impresión el tercer tomo del *Panorama* y a punto de publicarse este anuncio en las páginas del *Semanario*, es obvio que Mesonero debe buscar otro título de serie para sus artículos costumbristas, a fin de que los suscriptores del *Semanario* no piensen que adquieren una obra incompleta: toda la serie periodística del *Panorama* debe figurar en las páginas de la edición. En consecuencia dicho título desaparece de las páginas de la revista como título de serie de nuevos artículos. Y El Curioso Parlante vuelve a la indecisión de 1836, lo que indica que sigue sin tener idea de la posibilidad de una segunda serie agrupada bajo título distinto.

Así, el 19 de agosto de 1838 publica *El recién-venido* —que sigue inmediatamente a *Una noche de vela*, último de los artículos incluidos en el *Panorama*—, pero bajo un nuevo título de serie: *Costumbres de Madrid* (recordemos el genérico *Costumbres*, con que se iniciaron las *Escenas* en 1836). De nuevo, el 30 de septiembre, *La exposición de pinturas*, también bajo el nuevo título elegido: *Costumbres de Madrid*. Pero el tercero de los artículos aparecidos en esta nueva fase, *El Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza*, de 17 de febrero de 1839, aparece ya, por vez primera, bajo el título de serie que será definitivo: *Escenas matritenses*. A éste le siguen *Una junta de cofradía* (24 de marzo), *La posada o España en Madrid* (28 de julio y 4 de agosto), *Al amor de la lumbre o el brasero* (19 de diciembre de 1841), *La guía de forasteros* (2 de enero de 1842) e *Inconve-*

nientes de Madrid (27 de febrero), último de los artículos de la serie, que en esta fase mucho más breve —sólo seis artículos— va alternándose con algunos otros, bajo el título de *Costumbres* simplemente, que también pasan a alguna de las ediciones posteriores. Pero es el momento de precisar algo, no por obvio menos importante: ninguno de los artículos publicados en el *Semanario Pintoresco* bajo los títulos de *Panorama matritense*, *Costumbres de Madrid* o *Escenas matritenses* será eliminado en ninguna edición y pasarán, pues, a formar parte de la selección definitiva. Presentan, por supuesto, una total coherencia interna en su contenido. Afirmación esta última que no podría aplicarse al resto de los artículos, procedan o no de las páginas del *Semanario*, pero aparecidos fuera del plan primitivo de la obra. Éstos, en su mayor parte, serán los que sufran un proceso de incorporación y desaparición posterior. Así, por ejemplo, *El espíritu de asociación*, publicado en el *Semanario* el 29 de diciembre de 1839, bajo el título *Costumbres*, aparecerá en ediciones posteriores, pero se elimina en la definitiva de 1881. Y lo mismo puede aducirse de *Tengo lo que me basta* o *Los jardines reservados del Retiro*.

Entre 1839 y 1841 Mesonero concibe el cambio de título de sus artículos, como título global. Porque el 27 de febrero de 1842 ya aparece en las páginas del *Semanario*, inmediatamente después del último artículo, *Inconvenientes de Madrid*, el siguiente anuncio de una nueva edición: «Advertencia: Con el número de hoy se reparte el prospecto de la tercera edición de la obra titulada *Escenas matritenses* por El Curioso Parlante, en cuatro tomos con láminas, y publicados en 16 y 18 entregas a cuatro reales cada una. Los señores suscriptores al *Semanario* que quieran serlo también a esta obra disfrutarán la ventaja de no pagar más que quince entregas, recibiendo gratis las demás de que ha de constar. Los demás pormenores pueden verlos en dicho prospecto. Las personas que deseen suscribirse por medio del repartidor no tienen más que darle una nota del nombre y señas de la habitación, sin necesidad de adelantar nada, hasta que llevan la primera entrega y el recibo de suscripción».

Lógicamente, si Mesonero quiere lograr suscriptores —y pese a esa indicación de «tercera edición»—, ha de variar el nombre de *Panorama matritense*, editado y anunciado en el *Semanario* hace poco más de tres años, para dar un aire renovador, distinto, de obra nueva, a esa edición más completa del *Panorama*, lo mismo que hubo de suprimirlo en las páginas de la revista, cuando apareció el tercer tomo en 1838. En consecuencia, en esta salida de 1842 la obra total de costumbrista madrileño de Mesonero pasa a llamarse *Escenas matritenses*, adoptando el título de serie de esos seis artículos que se inician en 1839.

Podemos seguir, paso a paso, el proceso de publicación, por entregas semanales, de esta primera edición completa —casi completa— de los artículos de costumbres madrileñas de Mesonero hasta 1842, ya que los sucesivos números del *Semanario* van insertando una Advertencia mediante la que anuncian a los suscriptores la sucesiva aparición de los cuadernillos. Ilustrando, por otra parte, la infraestructura del curioso proceso distribuidor de la literatura por entregas del siglo XIX, que tan larga descendencia producirá y tanta influencia ejerció en la novela, creando por imperativos, a veces, del medio de difusión elegido la estructura de la novela de folletín.



El 13 de marzo de 1842 ya se anuncia la aparición, el «jueves próximo 17 de marzo», de la «segunda entrega». Vuelve a indicarse que la obra «constará de cuatro tomos y se publica por entregas», añadiendo que «una cada jueves». Y que, por supuesto, «sigue abierta la suscripción». Se va indicando el contenido de cada entrega, y se van sucediendo las Advertencias, número a número, indicando cuándo finaliza cada tomo. El 24 de abril ha terminado el tomo II con las entregas 7 y 8, que han aparecido o aparecerán los jueves 21 y 28. Y el jueves 5 de mayo —según se advierte en la Advertencia del 8 de mayo— comienza el tomo III, y por tanto, la segunda serie de las *Escenas*, con el artículo introductorio de *El observatorio de la Puerta del Sol*, junto a *Mi calle*, *Una visita a San Bernardino*, *El Salón de Oriente* y *Costumbres literarias*. Comienzan, pues, a superponerse los artículos del tomo III del *Panorama* (1838) con este primer tomo de la segunda serie de las *Escenas*, que recoge, casi en su totalidad, el contenido de aquel volumen.

El 29 de mayo se anuncia que el 25 anterior finalizó el tercer tomo y se ha entregado a los suscriptores la cubierta del mismo. Y el 2 de junio comienzan las entregas del tomo IV, hasta el anuncio del 26 del mismo mes, en que se avisa de la entrega del último cuadernillo de la obra, de las cubiertas del tomo y del retrato del autor. Añadiendo: «Dicha obra, que consta de cuatro tomos, con diez y seis láminas y retrato, portada y cubiertas grabadas, se halla de venta ya encuadernada en las librerías de Cuesta, calle Mayor, y de Ríos, calle Carretas, a 70 reales».

Todo este proceso nos explica, por ejemplo, la *anomalía* de que figure el retrato de Mesonero en el tomo IV y no en el I, como sería habitual; la doble portadilla de cada tomo, o la indicación final del orden de colocación de las láminas (para las que se han utilizado, en parte, las planchas de los grabados que ilustraban los artículos en el *Semanario*, y que irán apareciendo en las distintas ediciones, en medio de la rica y aumentadísima iconografía de las *Escenas*). Pero nos indica también que la fecha de publicación en el *Semanario* y en las posteriores entregas semanales casi se enlaza en los últimos artículos, presentando una continuidad total. Recordemos que el último artículo, *Inconvenientes de Madrid*, se publica en el *Semanario* el 27 de febrero —en el mismo número en que se abre la suscripción de la edición— y aparece en la entrega final a finales de junio del mismo año.

Creo que es interesante el proceso indicado, porque evidencia que la estructuración definitiva de los artículos de Mesonero Romanos (*Panorama* y *Escenas*) deriva de motivaciones periodísticas, de la máxima recepción y difusión del texto, de tener siempre muy presente esa *demanda social del producto* a que alude tantas veces a propósito del *Semanario* y de la adecuación a un público casi diría *consumidor*. Pero no busquemos en esa estructuración en volúmenes definitivos una causa intrínsecamente literaria. Podrán ser *mejores* los artículos de las *Escenas* que los del *Panorama* —como aduce el propio Mesonero y ello es dudoso—, pero no son esencialmente *distintos*.

Pero lo que sí creo indudable es que las variaciones que puedan detectarse pueden derivar de esas mismas motivaciones: la adecuación a un nuevo soporte comunicativo, como es la publicación del texto *acompañado* de un dibujo que lo amplía iconográficamente. Porque ya la edición de 1835 iba enriquecida con gra-

bados —láminas intercaladas—, pero éstos son posteriores al texto: no han podido modificarlo en ningún caso. Pero aquellos artículos del *Semanario* que aparecieron junto al grabado que los explicitaba establecían con él, *a priori*, una relación que podía ser de mutua dependencia. Veamos un ejemplo.

El 28 de julio de 1839 Mesonero publica en el *Semanario* una de sus más características *Escenas madrilenas*, titulada *La posada o España en Madrid*. En ella se relata cómo un viejo posadero de la calle de Toledo decide subastar su negocio y cómo acuden a la hora anunciada los aspirantes a comprar el establecimiento: un toledano vendedor de vinos, un gallego segador, un horchatero valenciano, un mayoral de diligencias catalán, un transportista maragato, un andaluz sin oficio ni beneficio, un mozo de cuerda cántabro, un frutero ambulante aragonés y un castellano viejo, Juan Cochura, personaje de otra anterior *Escena*. Nueve *tipos* que cualquier madrileño puede contemplar a diario, dedicados al comercio por las calles o a ejercer los más variados oficios en ellas, pero cada uno de los cuales —de ahí su *tipificación* costumbrista— vinculado a una determinada región española. Los nueve *tipos* se ejemplifican iconográficamente, ya que van apareciendo insertados en el texto nueve grabados firmados por Leonardo Alenza (1807-1845). Aparentemente el pintor ha dibujado partiendo del texto. Y sin embargo no es así. Dos, al menos, de los grabados han aparecido antes en el *Semanario* en contextos diferentes: se trata de lo que llamaríamos hoy material de archivo del periódico, sobre el cual, y no sobre la *directa* impresión de la realidad costumbrista, ha montado Mesonero su relato. Tal vez entonces podamos explicarnos el porqué uno de los aspirantes son *dos*, en realidad: Franchó el Moro y Lorenzo Moncayo, los aragoneses vendedores de fruta, que aparecen, efectivamente, así en el grabado. Y sin embargo esa dualidad *rompe* el esquema argumental, ya que el vencedor habrá de casarse con la sobrina del posadero, como condición impuesta por éste. Pero es que Mesonero está amplificando, transformando en relato un conjunto de *tipos* dibujados por Leonardo Alenza, y la imagen está marcando las pautas de tal relato.

Pero cuando en el número siguiente se publica la segunda parte de la *Escena* —la subasta propiamente dicha— nos encontramos con el caso contrario. Juan Cochura, el muchacho que no tiene dinero con que pujar, utiliza la artimaña de seducir a la sobrina mientras los litigantes ofrecen sus caudales. Y el asunto se resuelve por sí solo, dando al traste con la subasta. El *cuadro* costumbrista realizado sobre una reunión de *tipos* ha dado lugar a un *cuadro* de resorte argumental no tipificado. No hay, lógicamente, ningún posible material iconográfico previo. Y Alenza dibuja la *escena* descriptiva: la posada, los «pretendientes», la niña en la baranda y el astuto Juan subiendo la escalera.

Una estrecha colaboración dibujante-escritor que marca las pautas del *Semanario* y que convierte la relación Mesonero-Alenza en un tema de interesante análisis. Porque es evidente que el comentario que acompaña una gran parte de los grabados madrileñistas del pintor es obra del propio Mesonero, director a la sazón del *Semanario*. Pensemos por ejemplo en el publicado el 1 de julio de 1838 —*Un capricho de Alenza*—, que lleva por título *El refresco*. Representa dos esbeltas mujeres, de increíble gordura una y esquelética la otra, a quienes una vieja se dispone a servirles unos vasos. La publicación en julio conecta con la alusión al calor del pie literario que lo acompaña, como *anclaje* necesario para su

decodificación. Pero hay mucho más. Porque ese texto remite inequívocamente a un contexto de burdel: «¡Ay, madre Claudia! ¡Que me ahogo!... ¿Parécela, madre, que ya es hora de refrescar? —Por cierto, hija Pomponia, que la calor es grande; y a no ser por el aguardiente, cosa era de abrasarnos vivas». Indudablemente, esa alusión al *aguardiente*, y, sobre todo, el significativo *madre* son inequívocos. Pero mucho más para los lectores de Mesonero, que han leído su artículo de 17 de diciembre de 1837 —es decir, unos seis meses antes—, titulado *Escenas de buhardilla*, donde Madre Claudia, una celestina, ha transformado su vivienda en una casa de citas, casi burdel.

Esta colaboración creo que cobra su mayor importancia en la serie costumbrista del *Semanario* denominado *Los peligros de Madrid*, colección de grabados de diferentes autores, pero en gran parte firmados por Alenza, y que comienza el 12 de mayo de 1839. Como analiza Lee Fontanella (1976), estos grabados no son estrictamente madrileñistas: muchos de ellos pueden referirse a cualquier ciudad. La afirmación es evidente si nos paramos en lo estricto del dibujo. Pero, aparte del título general de la serie, muchos de los *anclajes* o comentarios literarios que los acompañan llevan esa escena genérica de costumbres a un ámbito madrileño, o más exactamente hacia un texto de Mesonero. Por ejemplo, *El cartel de toros* (16 de junio de 1839), donde una celestina concierta la cita de una joven casada con un galán, mientras el anciano marido lee el cartel anunciador de una corrida. Y en el diálogo que explicita el grabado, esa celestina vuelve a llamarse Madre Claudia.

La serie *Los peligros de Madrid*, por otra parte, conecta con la gran tradición de la literatura costumbrista barroca. Como aduce también Lee Fontanella es difícil no tener en cuenta la obra de Bautista Remiro de Navarra de idéntico título (Zaragoza, 1646), pese a la afirmación de Amezúa, su editor moderno, de que fue desconocida para los escritores románticos, porque Gallardo no la conoció. Pero no estamos ahora ante un indeterminado grupo de críticos románticos, sino ante un especialista en madrileñismo como fue Mesonero. Creo haber demostrado en otro trabajo (1987) que en él se superpone siempre la visión coetánea de una realidad madrileña con la lectura de unos ejemplos barrocos de ese mismo ambiente: la calle Mayor es la de 1837, evidentemente, pero a esa coetaneidad se suman todos los tópicos que le llegan desde las páginas de Zabaleta, Moreto, Tirso de Molina... o Remiro de Navarra. Como director del *Semanario* pudo intuir perfectamente ese carácter de *serie periodística* que subyacía —protoperiodísticamente— en las escenas de Remiro de Navarra, y trasladar la idea a un género iconográfico de enorme auge en Europa: el grabado costumbrista, de *tipo* o *escena*, ilustrador del ambiente social de una determinada ciudad.

Mediante esta doble vinculación dibujo-texto, Mesonero —y los costumbristas en general— lograban esa aspiración de identificar, que subyace en la teoría general de la escuela, como un único signo estético, literatura y pintura. El «Yo también soy pintor» de Correggio es utilizado por Mesonero como lema de una de sus escenas —*La exposición de pinturas*, de 30 de septiembre de 1838—, y en su doble misión de director del *Semanario* y de redactor de las *Escenas matritenses* lo cumplió sobradamente. Mesonero —y en parte su revista— *pintaron* Madrid: sus calles, sus monumentos, sus tipos y sus costumbres. El mensaje iba dirigido fundamentalmente a la burguesía madrileña. No nos puede extrañar



que su joven discípulo Pérez Galdós, ávido lector de las *Escenas*, anotador del *Semanario*, elevase este ámbito geográfico-social a paradigma novelístico treinta años después.

## 3.3

### Serafín Estébanez Calderón

Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) es una de las figuras más polifacéticas de la primera mitad del siglo XIX. Hombre culto, docto en lengua árabe y en numismática, bibliófilo empedernido, refinado y castizo escritor, fue justamente valorado por Valera tanto en sus estudios críticos como en su epistolario. Con razón afirmará éste: «Quien me preparó sólida y macizamente para ser escritor *castellano*, en prosa y en verso, fue el famoso don Serafín Estébanez Calderón, cuyo ingenio, cuyo saber y cuya manera de sentir y expresar lo que siente son dechado, *mapa* y cifra de españolismo» (1864, I, pág. X).

Su formación humanística se remonta a los primeros estudios recibidos en su ciudad natal, Málaga, completada más tarde en Granada, donde finalizó la carrera de Derecho. En 1830 se traslada a Madrid en busca de nuevos horizontes literarios. Atrás quedan, como señala Cánovas del Castillo, una «notable colección de historias particulares, comedias antiguas, romances, poesías líricas, y todo linaje de viejos impresos» (1883, pág. 82). Su presencia en la prensa periódica madrileña fue temprana, desde el mismo año de su llegada a la Corte, pues el 16 de abril figura su nombre en la sección de crítica del *Correo Literario y Mercantil*, publicación en la que el cuadro de costumbres dará sus primeros pasos y adquirirá, aunque de manera vacilante, sus rasgos definitivos. Al igual que la mayoría de los escritores de su época, compaginó su actividad literaria con la política y la administración. Por Real Decreto de 26 de enero de 1834 se le nombró auditor general del Ejército del Norte de España, y en 1835 ocupó la jefatura política de Logroño. Su compromiso con el Gobierno le distancia de la postura adoptada por Mesonero Romanos, reacio a toda camarilla política, y le asemeja a Larra, aunque el pintoresquismo y colorido de sus escenas costumbristas representen el envés de los artículos de Fígaro.

El polifacetismo de Estébanez se plasma en la diversidad de sus escritos. Recuérdese su novela *Cristianos y moriscos* (1838), estudiada en nuestro capítulo 7, o su vocación de historiador, que se advierte tempranamente en sus colaboraciones insertas en *Cartas Españolas*. El *Manual del oficial en Marruecos* no es otra cosa que una historia del reino de Marruecos realizada con rigor y precisión. La *Historia de la infantería española*, el gran proyecto de su vida que quedó inacabado, corrobora también esta faceta de historiador. Su experiencia como auditor general del ejército expedicionario que acudió en defensa de la restauración del poder temporal del papa Pío IX, hubo de darle ánimo para finalizar su propósito, pues tal como señala Jorge Campos «el viaje a Italia debió de recrudecer su entusiasmo, ya que entre los fragmentos que llegó a concluir están los que se refieren a las campañas italianas del Gran Capitán» (Estébanez, 1955, pág. XXX).

Su actividad periodística se manifiesta en *Cartas Españolas* y en *Revista Española*, medios de información en los que figuran las más renombradas escenas costumbristas de su Andalucía natal. Las publicaciones de Estébanez Calderón están, al igual que las de Mesonero Romanos, dispersas en la prensa periódica de la época. Así en *Observatorio Pintoresco* (1837), *No me olvides* (1837-1838), *Liceo Artístico y Literario* (1838), *El Correo Nacional* (1838-1842), *El Corresponsal* (1838-1844), *El Laberinto* (1843-1845), *La España* (1848-1868), *El Diario Español* (1852-1870), *La América* (1857-1870), *Mundo Pintoresco* (1858-1860) y en el *Semanario Pintoresco Español*, publicó numerosas composiciones poéticas, desde romances o anacreónticas hasta sonetos y liras de claras reminiscencias clásicas. Su corpus costumbrista aparece igualmente disperso en las páginas de la prensa. Así en la *Revista de Teatros* (1841-1844) publica *La feria de Mairena*, escena andaluza que ya había sido recogida en el *Semanario Pintoresco Español*. El *Siglo Pintoresco* (1845-1848) recogerá dos clásicos cuadros de Estébanez Calderón —*Asamblea general y Gracias y donaires de la capa*— y *La Ilustración* (1849-1857) un artículo —*La literata*— cuyo tema tendría feliz acogida en las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX. Los seudónimos de Estébanez Calderón —Sefínaris, El Solitario en acecho, El Solitario, Crispín de Centellas, Silvio Silvis de la Selva, Merlín, Pantojilla, El bachiller Ronquillo, Alderico, Sifinio— se hicieron populares, especialmente El Solitario, ligado siempre a los tipos y costumbres populares que figuran en sus *Escenas andaluzas*.

En 1846 Estébanez Calderón publicó en volumen las *Escenas andaluzas*, título que agrupa una serie de cuadros de costumbres publicados en la prensa. Su biógrafo, Cánovas del Castillo, engarza los escritos de Estébanez con los clásicos españoles de los siglos XVI y XVII, aunque la influencia de Jouy fuera decisiva en el momento de escribir sus cuadros costumbristas (1883, I, pág. 142). Montesinos señala al respecto que Estébanez fue un autodidacto y lector de no pocos libros de los Siglos de Oro que propiciaron la verbosidad de su prosa (1965, pág. 27). Esta recuperación de un lenguaje extraído de la tradición más clásica y castiza obedece a su intento de revitalizar vocablos y locuciones perdidas; sin embargo, lejos de ganar en agilidad y comprensión provocó en el lector cansancio y desorientación. Como señala González Troyano, Estébanez «hizo confluir junto a ese lenguaje rebuscado e insólito (por el lado culto) aquel otro procedente del mundo de los gañanes, alpujarreños, cantaores, gente del bronce y de la veta brava» (1985, pág. 43).

El corpus costumbrista de Estébanez Calderón ofrece singularidades y aspectos claramente diferenciados del de Mesonero Romanos. Su casticismo es mucho más pintoresco, alentado por la presencia de tipos cuyo porte y formas de ser se identifican con la figura del majo. No encontramos en él esa clase media tan característica en los cuadros de El Curioso Parlante y sí, por el contrario, tipos populares que proyectan el Costumbrismo hacia un pintoresquismo que refleja muy parcialmente la sociedad andaluza del momento. En El Solitario se armonizan y conjugan indistintamente la escena y el tipo, como en sus cuadros *La rifa andaluza*, *La feria de Mairena* o *Un baile en Triana*, escenas de la vida andaluza en las que su autor teje una historia, introduce unos personajes y concede al cuadro una movilidad y textura muy próximas al cuento. El Solitario, represen-

tante del Costumbrismo plástico y colorista es, de los grandes maestros del género, el que quizá tiende más al cuento, por la atención y cuidado que presta a la pintura de tipos y al manejo del diálogo.

La proximidad de algunas escenas con otros géneros es habitual en Estébanez, prescindiendo de los artículos meramente descriptivos, sin presencia de personajes ni recreación de ambientes. Algunas de sus escenas presentan la textura propia del cuadro folclórico, tal como sucede con *El bolero*, considerado por Carreras Candi una obra maestra: «Citemos en primer lugar y preferentemente el artículo titulado *El bolero*, porque él sólo bastaría a colocar en lugar preferente la figura de Estébanez Calderón entre las de nuestros más ilustres *folkloristas*» (1931, I, pág. 112).

Estébanez Calderón dista mucho de parecerse al Mesonero Romanos del *Panorama matritense*, pues sus escenas no ofrecen al lector una visión totalizadora de su Andalucía natal. Como señala Alberto González Troyano, en las *Escenas andaluzas* «hay múltiples valores que no deben ser sólo leídos en función de los criterios que *a posteriori* ha proyectado la narrativa realista del siglo XIX. Con tipos como *Pulpete* y *Balbeja* o *Manolito Gázquez*, y escenas como *La rifa andaluza*, *La feria de Mairena*, *El Roque* y *el Bronquis* o *Un baile en Triana* posiblemente Estébanez no pretendió dar testimonio de la realidad cotidiana andaluza. Dentro de su proyecto literario no entraba prestar ojos u oídos a lo que pudiese distorsionar la imagen de esos ambientes castizos en los que él se volcó con toda su complacencia, pero sin afán de hacerlos representativos ni excluyentes» (1985, pág. 38). Estébanez se sitúa frente a la escena o el tipo desde una perspectiva muy peculiar, analizando la realidad observada a través de una lente literaria y paralizando la peripecia argumental en provecho del fluir descriptivo en que se complace. La aventura cómica o las situaciones que ponderan las *excelencias* de los andaluces configuran un peculiar Costumbrismo muy distante del habitual. En *El asombro de los andaluces*, o *Manolito Gázquez el sevillano*, el lector percibe con claridad uno de los rasgos más característicos de los andaluces: su propensión irresistible a exagerar los hechos. *Pulpete* y *Balbeja*, escena en la que dos majos andaluces cruzan sus espadas por el amor de una mujer sin rozarse en ningún momento, representa igualmente esa faceta cómica, exagerada y desenfadada de unos tipos que parecen ser más literarios o ficticios que reales. Así el lector advierte que una serie de escenas tienen textura muy próxima al cuento, como *Don Opando o unas elecciones*, *El Roque* y *el Bronquis*, *Los filósofos en el figón*. En *Don Opando o unas elecciones*, por ejemplo, tenemos una completa visión satírica de la vida política rural a través de las aventuras y desventuras de su protagonista. Otras escenas, por el contrario, están fuertemente enraizadas con la peculiar estructura del cuadro de costumbres, como *Un baile en Triana* o *La feria de Mairena*, o se asemejan al apólogo árabe o al ensayo histórico sobre los toros o el arte de montar a caballo, como *Catur* y *Alicak* y *Toros y ejercicios de la jineta*, respectivamente. En esta última modalidad subyace por regla general un afán erudito, en consonancia con la formación libresca del autor. El Costumbrismo de El Solitario está profundamente enraizado en lo andaluz, consciente de que para él ese vocablo era sinónimo de español. Como señala Vicente Llorens, «lo andaluz para él equivale a lo español; lo particular absorbe a lo general, y lo andaluz se convierte en lo más representativo de lo español. A su vez



lo andaluz es lo árabe. De este modo, sin detenerse a buscar el nexo histórico sino apuntándolo de pasada a lo largo de las escenas, El Solitario convierte a España otra vez, como los románticos europeos, en un país oriental» (1979, pág. 330). En todo esto estriba, a nuestro juicio, la diferencia existente entre el quehacer literario de Estébanez y Mesonero o Larra, y no sólo en la forma de describir esa realidad o en su peculiar estilo.

Frente al pintoresquismo y la nostalgia sentida por El Curioso Parlante encontramos la ausencia de toda nota moralizante en Estébanez Calderón. La constante mutación que experimenta la sociedad, así como la adopción de nuevas costumbres que adulteran lo tradicional servirán de pretexto a Mesonero Romanos para hacer suyo el lema horaciano *satira quae ridendo corrigit mores*. En cambio, El Solitario se situará entre el Costumbrismo satírico propiciado por Larra y el apuntado por Mesonero. En sus cuadros no aparece el propósito didáctico. No aspira a enseñar, ni a corregir ningún tipo de lacra social. Su intención no es otra que la de entretener, dislocar el lenguaje, producir la sonrisa del lector gracias a un variopinto mundo de personajes en el que mozas sin ningún pudor, pícaros, hampones ridículos, administradores venales y un singular número de tipos tejen su propia historia, una historia que en ocasiones nos remite a un escenario lejano en el tiempo, como si el cuadro cervantino *Rinconete y Cortadillo* se enriqueciera con nuevos matices.

### 3.4

## La obra periodística de Mariano José de Larra

### 3.4.1. Horizontes creativos y evolución ideológica

La obra y la personalidad de Mariano José de Larra (1809-1837) han venido suscitando ya desde su muerte, pero especialmente desde los primeros años de este siglo, abundantes comentarios críticos y trabajos de investigación. Esa faceta de la recepción de su obra, que indirectamente puede seguir condicionando nuestra lectura y nuestra valoración, ha sido ya estudiada desde ópticas distintas y con útiles recopilaciones de información (Aymes, 1983, 1988; Varela, 1983, especialmente págs. 47-98, 321-327). Tales estudios son esclarecedores para mostrar la historicidad de las apreciaciones de una obra como la de Larra y para situar en una perspectiva adecuada los puntos de vista actuales. Lo que salta a la vista, entre la plétora interpretativa que esos trabajos ponen de manifiesto, es la inmediata utilización polémica de que ha sido objeto la figura de Larra en sentido ideológico.

Por otro lado, pese a los muchos estudios valiosos dedicados a la obra de Larra en los últimos decenios, su interpretación presenta todavía algunas dificultades elementales. Sigue echándose en falta un trabajo continuado y sistemático sobre determinados aspectos de esa obra. La causa no hay que buscarla en el desinterés de los estudiosos. A menudo, sin embargo, sus esfuerzos se han disper-

sado lamentablemente. Un primer aspecto que cabe mencionar es el de la recopilación de los escritos de Larra y la solución de los problemas textuales que presentan. El ejemplo más claro lo constituye sin duda la edición de *Obras desconocidas* de Larra preparada por el hispanista norteamericano F. Courtney Tarr (1933, pág. 420; 1936, pág. 92), de la que hay motivos para afirmar que habría situado los problemas de acopio de textos a un nivel aún hoy no recuperado. Perdido el original durante la Guerra Civil española y fallecido tempranamente su autor poco después, su trabajo no tuvo continuador. Tampoco las claras indicaciones de Tarr en sus artículos publicados en los años treinta, que permiten localizar en los periódicos en los que colaboraba Larra algunos de los textos atribuíbles a él con seguridad, han sido seguidas hasta muy recientemente (Behiels, 1978; Kirkpatrick, 1983b; Pérez Vidal, 1984).

Aún más insuficiente es la utilización que hasta ahora se ha hecho del legado de manuscritos de Larra. Las consecuencias quizá sean más graves porque pueden haberse producido pérdidas irreparables. Aparte el hecho de que quizá el propio autor destruyó una parte de sus escritos inéditos hacia el final de su vida (1960, II, pág. 308), lo que quedó se ha dispersado y apenas se ha tenido en cuenta para la edición crítica de textos de Larra ni para el estudio de su obra (Rumeau, 1936a, 1948b). Respecto a algunos de sus artículos, y en particular a los mutilados por la censura, la consulta de los manuscritos es imprescindible para reconstruir los textos en su integridad originaria y entender las condiciones externas de su elaboración (Pérez Vidal, 1986; Rumeau, 1949).

Todo ello hace que la mejor edición hoy disponible de la obra de Larra, la publicada por el profesor Seco Serrano en 1960, que supuso en su momento un notable avance y que sigue constituyendo una referencia imprescindible, empiece a reclamar sustitución. Entre los problemas que dejó pendientes está, por otro lado, el de la anotación crítica de los artículos. En algunas de las numerosas antologías que se han venido publicando hay aportaciones valiosas, pero se echa en falta una síntesis basada en una recopilación completa de textos puesta al día. El profesor Rumeau dio un ejemplo parcial no superado, respecto a los artículos de *El Duende Satírico del Día*, de cómo puede llevarse a término esa tarea (Rumeau, 1948a, págs. 299-356). El hecho de que su trabajo haya permanecido en lo esencial inédito (el estudio recién citado y Rumeau, 1949) y resulte por ello inaccesible para muchos de quienes trabajan sobre la obra de Larra es una muestra más del desperdicio de esfuerzos en el que ha incurrido la hispanística respecto a ella.

El interés por la obra de Mariano José de Larra, sin embargo, si se juzga por el número de ediciones y antologías de textos suyos publicadas desde su muerte, se ha mantenido siempre muy vivo. Cabe preguntarse por la importancia que a ese respecto haya podido tener la biografía del escritor, y en particular el conocido hecho de su suicidio. Dos cosas pueden señalarse a ese respecto. En primer lugar que el suicidio de Larra, además de ser obviamente el resultado de la resolución más radicalmente individual imaginable respecto a su vida, como respecto a la de toda persona que toma tal decisión, tiene sin duda algunas raíces culturales externas a ella y que le dan un significado más general; basta atender a la importancia del problema del suicidio en el Romanticismo (véase Argullol, 1982, págs. 306-314; Schenk, 1983, págs. 93-101) para no considerar fuera de lugar en la histo-

ria de la cultura el interés crítico por ese hecho biográfico, que no ha dado aún los resultados que pueden esperarse. En segundo lugar puede advertirse que en algunos casos el interés por los escritos de Larra es importante en críticos y escritores en quienes no puede suponerse la menor impresionabilidad respecto a las resonancias folletinescas de su suicidio; valga como ejemplo insigne el de Galdós, quien en los *Episodios nacionales* evoca con notable ironía o ambigüedad la figura del periodista suicida, pero de quien uno de sus máximos conocedores ha podido decir que al escribir sobre algún tema destacado «se diría que [...] tiene a la vista textos de Larra» (Montesinos, 1980, I, pág. 129), porque el eco de la prosa de éste se percibe claramente en la de Galdós (véase Benítez, 1989).

Respecto a la recepción crítica de la obra de Larra hay que señalar por último, aunque sea brevemente, la cuestión del valor relativo de sus escritos en los distintos géneros que cultivó. En los últimos tiempos se va abriendo paso una apreciación más positiva de su novela histórica, *El doncel de don Enrique el Doliente*, así como de algunas de sus obras teatrales, y no sólo de *Macías*, ya en su tiempo, por otra parte, *El doncel* tuvo lectores tan destacados como Arthur Schopenhauer, quien en un ensayo cita en castellano un fragmento de la novela. No es del caso aquí tratar de la valoración de esas obras, que se consideran en otro lugar. Lo que sí cabe afirmar es que la peculiar importancia de Larra en la historia de la literatura española no ha derivado de ellas, y es difícilmente imaginable que así sea en el futuro. Su gran logro original está en los escritos del género en principio más efímero, más vinculado a circunstancias pasajeras, unas veces de índole literaria o histórica general y otras de carácter biográfico o político. La significación de estas últimas para su obra hace especialmente necesario referirse a la vida y a la época histórica del escritor.

Para la interpretación de la obra de Larra es a veces interesante entender el carácter autobiográfico de algunos pasajes de sus textos, narrativos y discursivos. Por otro lado, el interés por su figura y su trayectoria ideológica induce a veces a tomar determinados textos como documentos inmediatos sobre su vida y sobre el conjunto de su pensamiento. La perspectiva biográfica puede cumplir en el caso de Larra una útil función, para mostrar la complejidad de las relaciones entre vida, pensamiento y literatura y la necesidad de tener siempre presente, al considerarlas, su desarrollo en el tiempo. Los problemas se complican particularmente cuando de lo que se trata es de definir el carácter «liberal» o «democrático» de las ideas de Larra y de sus posiciones políticas, lo que exige referencias muy diferenciadas al contexto histórico, para evitar anacronismos involuntarios y otras arbitrariedades interpretativas. Más difíciles aún son, sobre todo por la escasez de textos directamente autobiográficos (no nos ha llegado ningún diario y las cartas conservadas son poco más de una veintena), los juicios morales y psicológicos. Algunas controversias sobre la figura de Larra, que se inician poco después de su muerte y se prolongan hasta los estudios más recientes, tienen su origen en malentendidos provocados por esas dificultades<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Seguimos teniendo que lamentar la falta de una biografía satisfactoria de Larra (véase Escobar, 1983a, pág. 233). En Pérez Vidal, 1989, págs. 9-62, puede hallarse una presentación más detallada que la que puede ofrecerse aquí. La procedencia de los datos se señala en estas páginas sólo respecto a las cuestiones más polémicas. Las principales fuentes



Nacido en Madrid en 1809, en plena guerra napoleónica, vivió con su familia un corto exilio en París, a causa de la colaboración de su padre, médico, con los franceses. Aunque las condiciones del mismo fueron mucho más benignas que las padecidas por la mayoría de intelectuales ilustrados, el exilio fue sin duda determinante para la identidad del futuro escritor.

Una temprana biografía dice que a los dieciséis años ocurrió en su vida personal un acontecimiento traumático que cambió su carácter, sobre el cual hay distintas hipótesis (Burgos, 1919, págs. 39-41; Martín, 1975, págs. 36-39), y que al parecer motivó su traslado a Madrid.

En noviembre de 1825 Larra, a sus dieciséis años, a la vez que asistía a clase en los Reales Estudios de San Isidro, empezó a trabajar como escribiente en la Junta Reservada de Estado, organismo represivo del poder absolutista cuyo cometido principal era «informar al Gobierno de cuanto tenga relación con las asociaciones secretas que existieron o existan en España»<sup>6</sup>. A ese empleo siguió, no se sabe hasta cuándo, otro en la Inspección de Voluntarios Realistas, que fue acompañado poco después por el ingreso en aquel «ejército paralelo, mantenido con fondos municipales» (Fontana, 1979, pág. 46), al servicio de unas u otras facciones del poder fernandino, según los lugares y los momentos. Ese segundo empleo de Larra ha dado lugar a una viva polémica sobre su posición política de entonces. Frente a la idea de que Larra era un «realista moderado», partidario por convicción del poder absoluto del rey Fernando VII (Varela, 1983, 1986), se ha sostenido que la vinculación de Larra a los Voluntarios Realistas no tenía por qué suponer «identificación ideológica» con los fines de aquel cuerpo (Escobar, 1973, 1983a).

Es difícil atribuir a Larra, en tan temprana juventud, una postura política excesivamente definida. El joven Larra no estaba, desde luego, en lucha abierta con el poder, cosa que en una situación como la de entonces suponía por otro lado riesgos personales muy elevados, pero, por ejemplo, tuvo amistad con personas como Miguel Ortiz, uno de los jóvenes liberales del grupo de Los Numantinos (Rumeau, 1948b, pág. 525), y puso a la venta un poema suyo en la librería de Antonio Miyar, que sería ejecutado en 1831 por sus posturas liberales (*Ibíd.*, pág. 527). Sin embargo, está claro que, además de ganarse el sustento con sus modestos trabajos al servicio del Estado, trató de lograr y obtuvo en alguna medida, entre otras cosas para poner en práctica sus proyectos literarios, la protección de personas vinculadas al poder, y en particular del influyente Comisario General de Cruzada, Manuel Fernández Varela (1772-1834) (Larra, 1960, II, págs. 368-370; Rumeau, 1936a, pág. 116, y sobre todo Martín, 1975, págs. 73-84) y quizá del ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros (1778-1853) (Cano Ballesta, 1982, pág. 8).

Sus primeros escritos literarios son poemas de factura neoclásica, interesantes para reconstruir retrospectivamente su formación y sus ideas tempranas (Es-

---

biográficas son Burgos, 1919; Chaves, 1898; Cortés, 1843; Escobar, 1976a, 1983a; Lorenzo-Rivero, 1977; Martín, 1975; Rumeau, 1935, 1936b, 1949, 1962; Sánchez Estevan, 1934; Tarr, 1929, 1933, 1936, 1979a; Varela, 1983; Urrutia, 1977.

<sup>6</sup> Citamos del reglamento de la Junta, del que se halla una copia en el Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, leg. 12.290.

cobar, 1973, págs. 47-77). Merece destacarse un fragmento satírico de meditación irónica sobre los sinsabores de la dedicación a las letras y al saber, y en definitiva sobre la marginación del intelectual en la sociedad, que muestra a un tiempo, irónicamente, la voluntad de Larra de asumir aquel papel y su conciencia de las insatisfacciones que podía suponer; el poema reelabora un tema neoclásico que iba a ser frecuentado por Larra hasta el final de su vida (el texto se encuentra en Rumeau, 1948b, págs. 519-520).

El 26 de febrero de 1828 se puso a la venta la primera entrega de *El Duende Satírico del Día*, del que entre aquel momento y finales del mismo año llegarían a aparecer cinco en total. Eran folletos de pequeño formato, de entre 36 y 72 páginas, y juntos forman un volumen del tamaño de un libro de bolsillo actual. Puede parecer, pues, una publicación de modesto alcance. En aquel momento, sin embargo, con la prensa rigurosamente controlada, está claro que tenía que responder a un proyecto consistente y contar con apoyos importantes para aparecer. *El Duende Satírico del Día* supuso claramente para Larra, antes de sus veinte años, la irrupción en el primer plano de la actualidad publicística. Los dos textos del primer número, un breve diálogo ficticio entre «el duende» y su editor y el artículo titulado *El café*, que presenta desde una perspectiva satírica muy estrictamente definida diversos personajes, escenas y conversaciones, mantienen interés desde el punto de vista literario; también sigue mereciendo atención, por las ideas que revela respecto al Romanticismo y el teatro, la crítica de *Treinta años o la vida de un jugador*, obra traducida del francés y representada por entonces en Madrid (véase en Escobar, 1973, págs. 79-221, el análisis de todos los artículos de la publicación). En cambio, los escritos posteriores en los que *El Duende* polemizaba con otro nuevo periódico, el *Correo Literario y Mercantil*, han perdido atractivo temático, aunque nos muestran a Larra ya avezado en la composición de sátiras discursivas en prosa, de tradición ilustrada. Es probable que *El Duende* tuviera que interrumpir la publicación a raíz de sus ataques al *Correo*, dirigido por José María Carnerero, personaje muy próximo entonces a Fernando VII. Por otro lado, *El Duende* había tenido también problemas materiales de producción y venta, por los que hubo de cambiar de imprenta tres veces.

De los dos años siguientes a la publicación de *El Duende* no se han conservado más que una treintena de poemas, en su mayor parte de los llamados «de circunstancias» (véase Rumeau, 1948b). En agosto de 1829 Larra se casó, contra la voluntad de sus padres, con Josefa Wetoret. El confictivo matrimonio duró poco. En abril de 1831 se estrenó la comedia *No más mostrador*, firmada por Larra, que iniciaba un trabajo relativamente asiduo para el teatro y con ello, posiblemente, su profesionalización como escritor. Larra produjo principalmente adaptaciones de obras francesas. Merece destacarse, sin embargo, una obra original, *El conde Fernán González*, concluida en junio de 1832 pero no estrenada entonces, que constituía posiblemente el primer drama histórico compuesto en España (Rumeau, 1949, pág. 230).

Las colaboraciones de Larra para los teatros madrileños se interrumpieron temporalmente (el último estreno de esa época fue en octubre de 1832) debido a su trabajo en otro proyecto personal, la publicación de una nueva revista. El primer número de *El Pobrecito Hablador* apareció en agosto de 1832 y hasta marzo

de 1833 se publicaron 14 entregas, con irregularidades en la periodicidad sobre todo al final. Los cambios respecto a *El Duende* eran muy notables. El formato era similar y seguía tratándose de un periódico redactado exclusivamente por Larra, pero la publicación de *El Pobrecito Hablador* corría por entero a cargo de un editor importante, el librero Manuel Delgado, y se inició tras haber preparado ya Larra numerosos textos que aseguraban la continuidad de la revista. Larra prescindía de polémicas de circunstancias y, aparte de dos sátiras en verso de tradición rigurosamente neoclásica, presentaba sobre todo los productos de su particular concepción de la literatura de costumbres. Junto a ese tipo de textos aparecieron además algunos artículos sobre la situación del teatro del momento. A sus veintitrés años, Larra daba muestra en *El Pobrecito Hablador* de la excepcionalidad de su talento literario. Por otro lado, en meses en los que se iba manifestando cada vez más claramente la crisis del absolutismo fernandino, los artículos de *El Pobrecito Hablador* expresaban cada vez más claramente las opiniones liberales de su autor (Escobar, 1972). Para apreciar esto último en todo su alcance hay que tener en cuenta, además de los textos que acabaron publicándose, los que Larra había redactado y que los censores se encargaron de moderar (Pérez Vidal, 1986; Rumeau, 1949, apéndice III, págs. 27-33).

El paso siguiente de la trayectoria periodística de Larra fue la colaboración asidua como redactor en un órgano de prensa ajeno, *Revista Española*, publicada con una orientación abiertamente liberal-moderada para apoyar a la reina María Cristina frente al incipiente carlismo, tras una grave enfermedad de Fernando VII que en el verano de 1832 puso en evidencia la crisis política del absolutismo. Ya antes de que concluyera la publicación de *El Pobrecito Hablador*, desde diciembre de 1832, Larra empezó a publicar en *Revista Española* artículos de crítica teatral, referentes principalmente a los estrenos de los teatros madrileños. A partir de marzo empezaron a aparecer artículos suyos de tipo costumbrista y finalmente en octubre de 1833, poco después de la muerte de Fernando VII y del comienzo de los levantamientos en favor de la sucesión en el infante Carlos, Larra empezó a intervenir más directamente sobre asuntos políticos con una serie de sátiras anticarlistas. Desde enero firmaba la mayor parte de sus artículos con el seudónimo Fígaro.

A finales de 1833 y en 1834 la actividad literaria de Larra se diversificó con la redacción de su novela histórica *El doncel de don Enrique el Doliente*, que se publicó entre enero y marzo de 1834, y de un drama histórico de temática similar, *Macías*, que se estrenó en septiembre de 1834. Por otro lado, Larra volvió a estrenar adaptaciones de obras teatrales francesas. En el terreno periodístico fue importante el desarrollo de sus intervenciones políticas referentes al gabinete ministerial de Francisco Martínez de la Rosa (1767-1862), nombrado en enero de 1834, y a su política moderada. Larra manifestó desde muy pronto (*Los tres no son más que dos...*, febrero de 1834), aunque con algunas oscilaciones en los matices, posturas liberales más radicales o progresistas, en relación con los problemas de la censura, de la reforma de las instituciones del absolutismo, de la conducción de la guerra contra el carlismo y de muy diversos asuntos de actualidad; una referencia importante en sus artículos fueron los debates de las nuevas Cortes, elegidas en junio de 1834 sobre la base del Estatuto Real, una nueva norma de tipo constitucional promulgada en abril (Ullman, 1971). Entre junio y



diciembre de 1833 había simultaneado las colaboraciones en *Revista Española* con las tareas de «redactor encargado» de *El Correo de las Damas* (Tarr, 1929, pág. 264), donde publicó también algunos artículos y textos breves, y entre octubre y diciembre de 1834 escribió sólo en *El Observador*, más afín quizá que *Revista Española* a su progresismo liberal. En enero de 1835, sin embargo, regresó a ese periódico, que dos meses más tarde se fusionó con el progresista *Mensajero de las Cortes*.

A principios de marzo de 1835 se publicó el primer tomo de *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, al que seguirían otros dos en abril y agosto. Era la más clara muestra del éxito literario de Larra. Su vida personal desde finales de 1833 estuvo marcada, en cambio, por crisis y rupturas. Primero fue la separación de su esposa antes del nacimiento de su tercer hijo, y más tarde, a finales de 1834 o principios de 1835, un temporal distanciamiento de su amante Dolores Armijo, con quien tenía relación seguramente desde hacía varios años (Rumeau, 1935). A principios de abril Larra salió de Madrid hacia Badajoz, Lisboa y Londres y con destino a París, donde estuvo varios meses y mantuvo relación con personajes destacados de la vida cultural francesa.

El Madrid al que regresó Larra en diciembre de 1835 era, desde el punto de vista político, bastante distinto del que había dejado atrás nueve meses antes. Se habían producido dos cambios de Gobierno, el segundo de los cuales había tenido lugar a raíz de una serie de movimientos populares ocurridos en diversos lugares de España y había conducido al nombramiento de Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853), conocido progresista, como jefe del Gabinete ministerial. Mendizábal, con el trasfondo de la guerra carlista, se comprometió a poner en marcha una serie de medidas políticas liberales, y sobre todo una amplia desamortización de bienes eclesiásticos. Sin embargo, ante las dificultades que encontraba, en particular por falta de apoyo de la reina María Cristina, en mayo de 1836 dimitió. Fue sustituido por Francisco Javier Istúriz (1790-1871), con un Gobierno de carácter claramente más moderado, que fracasó a su vez ante una nueva serie de agitaciones que culminaron en agosto con el llamado motín de los sargentos de La Granja y el nombramiento de un nuevo Gobierno presidido por José María Calatrava (1781-1847), personaje próximo a Mendizábal.

Larra vivió intensamente todos esos vaivenes políticos. Tras su regreso a Madrid, desde enero de 1836 empezó a colaborar regularmente en un nuevo diario, *El Español*, que con su ánimo inicial él mismo juzgó «el mejor indudablemente de Europa» (Larra, 1960, IV, pág. 281). Dirigía el periódico un notable publicista liberal, Andrés Borrego (1802-1891). Como *El Español*, Larra se mostró al principio favorable a la política de Mendizábal, pero pronto pasó a oponerse a ella desde posturas que pueden parecer más progresistas o radicales, expresadas especialmente en dos folletos publicados al margen del diario, titulados *Buenas noches* y *Dios nos asista*. Sin embargo, cuando en mayo de 1836 Mendizábal fue sustituido por Istúriz y *El Español* apoyó abiertamente a este último, Larra, pese a la censura de un artículo suyo por el director del diario y a una serie de tensiones iniciales con él, se asoció a la orientación de *El Español*.

La derrota del proyecto de Istúriz se relaciona a menudo con el pesimismo evidente en los artículos de los últimos meses de la vida de Larra. Puede imagi-

narse, en efecto, que lo que aquella derrota tenía de fracaso personal le afectara negativamente. Sin embargo, hay que evitar identificar el proyecto isturicista con el posible ideal liberal de Larra, e interpretar su fracaso como el fracaso de ese ideal. Aquel proyecto pudo tener elementos atractivos para Larra, como el hecho de que en él desempeñasen un papel escritores de pasado progresista como Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) y el duque de Rivas (1791-1865) (Tarr, 1979a). Pero hay motivos para pensar, y en los escritos de Larra se encuentran indicios en tal sentido, que el antiguo opositor de Martínez de la Rosa estaba ciego ante componendas como las que Istúriz representaba.

Para entender el pesimismo final de Larra es necesario tener en cuenta lo que su participación en la operación Istúriz había tenido para él de renuncia o abandono. No se trata tanto de la renuncia, aunque la hubiera, a la defensa consecuente de una postura política concreta, la del liberalismo progresista con el que parecía asociarse en *Buenas noches y Dios nos asista*. Era sobre todo la renuncia a la palabra pública del escritor en aquel tipo de asuntos. En un apunte personal de finales de agosto de 1836 hablaba de «cuando me propuse callar, hasta el día en que pudiese hablar en la tribuna» (Tarr, 1979a). Y efectivamente, aunque durante los meses de preparación de las elecciones escribió artículos políticos, éstos aparecieron sin su firma, como artículos editoriales de *El Español* (Kirkpatrick, 1983b; Pérez Vidal, 1984). Aquella decisión de callar constituía una ruptura decisiva con la trayectoria anterior del escritor.

El pesimismo de Larra tenía raíces complejas muy anteriores a agosto de 1836 e independientes de la marcha cotidiana de la política española, por más que en algunos momentos ésta pudiera alimentarlo. En el análisis de su relación con el Romanticismo se tratará de él específicamente. Respecto a su trayectoria biográfica, periodística y política cabe decir que la decisión de adherirse a los planes de gobierno moderado de Istúriz puede ya entenderse como manifestación de ese pesimismo. Tras la caída del Gabinete de mayo, Larra tardó en volver a escribir sobre temas políticos. Cuando lo hizo fue a veces en forma memorable, como en *El día de difuntos de 1836*, pero siempre en términos que mostraban, más allá de los sarcasmos sobre tales o cuales hechos o personajes, un hastío general y una indiferencia profunda ante las alternativas concretas de la vida política del momento.

A la decepción política de Larra se añadieron en los últimos meses de su vida problemas personales muy importantes para él (Varela, 1983, págs. 291-304), como alusivamente explica incluso en varios de sus artículos publicados. Su suicidio, el 13 de febrero de 1837, sólo puede entenderse adecuadamente, no obstante, si se tienen en cuenta también reflexiones y motivos suyos de alcance más general.

### 3.4.2. Larra frente al Romanticismo

Larra no aceptó para sí en ningún momento la adscripción al Romanticismo. De un modo u otro, se propuso siempre reducir el alcance de esa denominación al ámbito de «las disputas de las escuelas y pandillas» (Larra, 1960, II,

pág. 225), frente a las cuales trataba de definir constantemente una postura crítica individualizada. En los escritos de Heinrich Heine encontró, probablemente en 1835, reflexiones que le confirmaban en su voluntad de mantener las distancias respecto a aquel movimiento desde una perspectiva laica y progresista (*Ibíd.*, pág. 260; véase al respecto Aregger, 1981). A pesar de ello es evidente que Larra asumió conscientemente numerosas ideas y cultivó formas y tonos claramente derivados de las corrientes románticas del momento.

El interés de Larra por la actualidad cultural europea le hizo interesarse por el Romanticismo muy tempranamente, al elegir para la única crítica teatral publicada en *El Duende Satírico del Día* la representación de una obra del francés Víctor Ducange, que se asociaba a ese movimiento; su artículo todavía no pasaba aún de ser, sin embargo, frente a aquel tipo de novedades francesas, una formulación polémica de postulados neoclásicos. Éstos constituían el pensamiento literario dominante en la España del momento, en ellos se había basado la formación de Larra y algunos de los principios de aquel pensamiento tuvieron efectos duraderos y positivos en toda su obra. Ya entre las primeras colaboraciones de Larra para *Revista Española* se advierte, no obstante, una actitud más receptiva respecto a las nuevas corrientes. En la reseña de un libro de poemas de Francisco Martínez de la Rosa critica Larra la ligereza de la poesía anacreóntica afirmando que «la tendencia del siglo es otra: si las sociedades nacientes alimentan su imaginación con composiciones ligeras, las sociedades gastadas necesitan sensaciones más fuertes [...] acaso las causas de la decadencia de este género no hacen favor a los adelantos de la civilización; pero no por eso es menos cierto que buscamos más bien en el día la importante y profunda inspiración de Lamartine, y hasta la desconsoladora filosofía de Byron, que la ligera y fugitiva impresión de Anacreonte» (Larra, 1960, I, pág. 274). Las referencias a Lamartine y Lord Byron ponen de manifiesto el admirativo interés de Larra por la poesía romántica europea. La consideración de los valores literarios desde un punto de vista histórico según el cual un género como la anacreóntica podía responder a la cultura de una época y perder su sentido en otras reflejaba, por otro lado, aunque sin proclamarlo explícitamente, la esencial ruptura que se había producido en la concepción de las artes y la literatura en torno al movimiento romántico.

Muy temprano también Larra ofreció un diagnóstico de los motivos del cambio de sensibilidad que el Romanticismo representaba: «Embotadas en fin las sensaciones de los hombres de nuestra época por la funesta sucesión de revoluciones políticas y grandiosas que han trastornado en nuestros tiempos el orbe, érales preciso a los ingenios tomar una senda nueva que, dando pasto a la curiosidad, o punzando fuertemente nuestra irritable cuanto gastada sensibilidad, llenase los exigentes deseos de un público cansado ya de dejarse conducir al compás monótono de las reglas» (*Ibíd.*, pág. 183). Las reglas neoclásicas habían quedado caducas, se entenderá en otros artículos, a raíz de revoluciones como las que habían llevado a la independencia de los Estados Unidos de América y a la caída de la monarquía en Francia, a raíz, en definitiva, de la formación de Estados modernos en esos países, como antes en Inglaterra. En una breve pero elogiosa reseña del importante *Discurso* de Agustín Durán sobre el teatro antiguo español, publicada en los mismos meses que los artículos recién citados, destacaba Larra, por otro lado, la relación entre la literatura y la «existencia moral»



de las naciones; en aquel texto aceptaba la consideración del teatro antiguo español como «género romántico» y de los grandes autores dramáticos del Siglo de Oro como «padres del Romanticismo» (pág. 206).

Ya en 1833 expresaba Larra, pues, en estos artículos, actitudes favorables a la renovación literaria que otros propugnaban en nombre del Romanticismo. Sus ideas habrían de evolucionar, enriquecerse y matizarse, pero siempre con la referencia esencial de la defensa de aquella renovación. Un hito de obligada mención respecto a su relación con el movimiento romántico lo constituye un elocuente artículo publicado en enero de 1836 al regreso de su viaje a París del año anterior, en la sección de *Literatura* de *El Español* y con un largo subtítulo: *Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe*. También en él marcaba Larra las distancias respecto al Romanticismo de escuela («no le será suficiente [al que quiera seguirnos], como al romántico, colocarse en las banderas de Víctor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín»; Larra, 1960, II, pág. 134), pero no era sino para asumir una nueva postura que corresponde a una de las varias corrientes del movimiento romántico. La nueva literatura por la que abogaba, lejos de tener que situarse en la descendencia del teatro del Siglo de Oro, que no había sido más que un refugio de la gran literatura en el que ésta «no hizo más que decaer» (*Ibíd.*, pág. 131), tenía que ser una literatura que respondiese al nuevo espíritu de libertad del momento y en particular una literatura «joven», en lo cual se percibía el eco de los escritos de Heinrich Heine, entendido como representante del movimiento de la «joven Alemania» y antagonista del Romanticismo reaccionario de su país. Por otro lado, aquella literatura no sólo tenía que reflejar los cambios de las sociedades en las que surgía sino que tenía una misión respecto al futuro, debía ser «hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir» (pág. 134)<sup>7</sup>.

La poética romántica de Larra se refería especialmente a la literatura y el teatro, y fue desarrollada por él muy concretamente en sus artículos de crítica literaria y teatral. Sus ideas en ese ámbito estaban estrechamente entretejidas, sin embargo, con reflexiones sobre la cultura de su época entendida en el más amplio sentido y sobre la historia de la humanidad y su significado para el individuo y en particular para el escritor. Eran reflexiones formuladas casi siempre a propósito de temas españoles, o a veces incluso más limitadamente madrileños, y en no pocos casos, lejos de obedecer a una pauta coherente y sistemática, están marcadas por el variable estado de ánimo y las circunstancias vitales del escritor, pero son fundamentales para comprender el conjunto de su obra y en particular su relación con el Romanticismo.

Un filón esencial del pensamiento de Larra es el que tiene como núcleo la idea del progreso histórico y de la perfectibilidad del hombre. Es sabida la importancia de esos conceptos en el pensamiento ilustrado. En cierto modo Larra no abandonó nunca los principios de la corriente dominante de ese pen-

<sup>7</sup> Estas palabras clave (véase Kirkpatrick, 1977a, págs. 192-194), pese a lo que indican los corchetes con los que aparecen en la edición de obras de Larra por la que aquí se cita, se hallan íntegras al menos en alguno de los ejemplares del tomo IV de *Figaro. Colección de artículos [...]*, Madrid, Repullés, 1837, pág. 71.

samiento: «Las sociedades [...] marchan constantemente a un fin, a la perfectibilidad del género humano, que en toda su historia descubrimos, por más lentamente que se verifique» (Larra, 1960, II, pág. 162); «Los que niegan la perfectibilidad del género humano [...] blasfeman contra la Providencia» (Larra, 1960, IV, pág. 290). Las concepciones programáticas del artículo *Literatura*, la defensa de una literatura que se hiciera eco de los cambios sociales y los preparara, respondían a esa perspectiva.

La visión obviamente positiva del progreso económico y político empezó a contrastar desde muy pronto en las reflexiones de Larra con un interrogante esencial, a propósito de si ese progreso iba a la par con un progreso cultural más general y podía así contribuir a satisfacer los deseos de los individuos en todos los ámbitos. Repetidamente incidió, de muy distintas maneras, en el tema romántico del aislamiento del escritor en la sociedad, y en particular en una sociedad cada vez más tecnificada y hostil a lo espiritual evocada bajo el concepto de «el siglo XIX»; símbolos del siglo podían ser para Larra el vapor, el ferrocarril o algunos banqueros célebres del momento. En algún artículo formuló la idea en términos aún más generales, al comparar las «naciones civilizadas» y los «países incultos» y concluir: «me inclino a creer que el hombre variará de necesidades, y se colocará en una escala más alta o más baja; pero en cuanto a su felicidad nada habrá adelantado» (Larra, 1960, II, pág. 38).

Fue sin duda Larra uno de los primeros críticos españoles en apreciar la importancia de la obra de Balzac (Montesinos, 1966, pág. 84), y al evocarla destacó en ella precisamente su escepticismo respecto al progreso y a la sociedad de su tiempo: «Balzac ha recorrido el mundo social con planta firme, apartando la maleza que le impedía el paso, arañándose a veces para abrir camino, y ha llegado a su confín, para ver, asomado allí, ¿qué?: un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada» (*Ibíd.*, pág. 240). A propósito de una obra de Alejandro Dumas, figura clave del Romanticismo plebeyo francés y más aún de la recepción de éste en España, ese tipo de pesimismo se combina muy significativamente con la defensa de aquel mismo progreso cuyo sinsentido se aceptaba: «Es fuerza andar, porque si la felicidad no está en ninguna parte, si al fin no hay nada, también es indudable que el mayor bienestar que para la humanidad se da está todo lo más allá posible», y «si el destino de la humanidad es llegar a la nada por entre ríos de sangre, si está escrito que ha de caminar con la antorcha en la mano quemándolo todo para verlo todo, no seamos nosotros los únicos privados del triste privilegio de la humanidad» (*Ibíd.*, págs. 247-248).

Ese tipo de reflexión es muy propio del Romanticismo, expresión de un «mal du siècle» muy desarrollado desde principios del siglo XIX y bien estudiado en los últimos tiempos, también respecto a Larra (Kirkpatrick, 1988, 1989; Robin, 1983). El escepticismo respecto al progreso era, no debe olvidarse, mucho más antiguo, pero tras las revoluciones políticas de finales del siglo XVIII y con el trasfondo de la incipiente Revolución Industrial adquirió una nueva significación. En cierto sentido, además, aquella dolencia lo es además de toda la modernidad, y el Romanticismo puede entenderse así, más allá de su concreción decimonónica, como un «diagnóstico del hombre moderno» (Argullol, 1988). Clarín escribió que Larra veía horizontes que sus contemporáneos no columbraban si-

quiera; algunos de esos horizontes de los artículos de Larra siguen siendo los nuestros, y ése es uno de los motivos de su interés para el lector de hoy.

### 3.4.3. Los «artículos»: la creación de un género

Para valorar adecuadamente los artículos de Larra es preciso considerar la idea de que, en cierto sentido, fundan un nuevo género literario, cuya vitalidad se ha mantenido hasta nuestros días. El nuevo molde formal al que los artículos de Larra dieron dignidad literaria definitiva era el de la prosa periodística breve. Desde el punto de vista temático, lo más característico de esos textos es que consiguen dar forma memorable y prestigiosa a los más diversos asuntos de actualidad, incluidos los suscitados por la actividad política cotidiana. Ambos elementos quedan al margen de las pautas definitorias de los grandes géneros literarios clásicos, y ello ha hecho difícil categorizar adecuadamente, en la historia de la literatura española, la indudable importancia de la prosa de Larra.

Lo que puede denominarse el estilo de Larra en sus artículos constituye un elemento fundamental de su interés. Sobre él se han publicado algunos trabajos (especialmente, Lorenzo Rivero, 1977, 1988; Varela, 1983, págs. 99-118), que muestran aspectos particulares de la riqueza de recursos lingüísticos y retóricos utilizados por Larra. Si se atiende a los tropos, por ejemplo, textos como *El hombre pone y Dios dispone* o *El ministerial* muestran una densidad figurativa ciertamente infrecuente en la prosa periodística e imprescindible para caracterizar la de Larra. En un plano más general, está claro que elementos como el humor no pueden considerarse meras formas de presentación de sus ideas sobre la realidad, sino elemento constitutivo de esas ideas. Por otro lado, determinados procedimientos retóricos, como la parodia o el ejemplo, definen el esquema compositivo de artículos enteros y la comprensión de su uso coincide en gran parte con el planteamiento del problema de las tradiciones genéricas en las que se insertan todos ellos.

Larra cultivó conscientemente en sus artículos distintos géneros diversamente asentados. Al comienzo de su trayectoria literaria relacionó especialmente sus escritos con una tradición de origen clásico, la de la sátira. Es significativo que dos de los textos de *El Pobrecito Hablador* sean sátiras en verso, de la clase más canónica de ese tipo de composición, los tercetos encadenados. En la época de *El Español* basó en la idea de la sátira una interesante reflexión sobre el conjunto de su obra, en su artículo *De la sátira y de los satíricos*. Dos textos célebres de muy distinto carácter, *El castellano viejo* y *La Nochebuena de 1836*, se basan en sátiras de Boileau y Horacio, respectivamente, y esas referencias intertextuales van más allá de los artículos concretos basados en ellas. Sería forzado reducir al género satírico el conjunto de los artículos de Larra, pese a que en muchos de ellos aparecen pasajes de ese carácter. Sí resulta claro, en cambio, que la obra de Larra enriqueció la tradición satírica castellana con elementos que, aunque pocas veces sean originales de por sí, quedaron plasmados en ella en forma particularmente articulada, concisa y memorable. Baste señalar la elaboración de temas políticos como parodia de ensayo científico (*La planta*



nueva o el faccioso. Artículo de *Historia Natural*, *El hombre-globo*), la carta ficticia (desde el epistolario de El Bachiller y Andrés Niporesas en *El Pobrecito Hablador* hasta el de «un liberal de acá» y «un liberal de allá» en *El Observador* y el de Fígaro y su corresponsal de París en *El Español*) y la fantasía carnavalesca (*Los tres no son más que dos y el que no es nada vale por tres*).

Otra de las tradiciones genéricas que orientan buena parte del quehacer literario de Larra aparece señalada también desde el principio de *El Duende Satírico del Día*, por referencia a una precisa fuente literaria. *El duende y el librero*, primer texto de esa revista juvenil, tomaba obviamente como modelo el prólogo de la primera recopilación de artículos costumbristas de Victor Joseph Étienne, Jouy, subtítulo *L'Hermite de la Chaussée d'Antin et le libraire*. También el artículo principal de aquella primera entrega de *El Duende*, *El café*, tenía como modelo literario a Jouy, aunque en ese caso Larra se inspirara en varios artículos distintos. La más amplia reflexión de Larra sobre el género costumbrista se publicó en cambio bastante tarde, en forma de reseña del *Panorama matritense* de Mesonero Romanos. En él destacaba Larra que el artículo de costumbres «es enteramente moderno, y fue desconocido en la antigüedad», pero señalaba no obstante antecedentes, desde Grecia y Roma hasta el Siglo de Oro y la Ilustración castellana, y se detenía en considerar los escritos de Addison y Jouy, principales cultivadores del artículo de costumbres propiamente dicho. Es característico del proceder asociativo y de la penetración de Larra, por otro lado, el que, desbordando su propio marco de análisis de aquel género breve, lo relacionara con la novela francesa del momento y señalara en aquel campo, con admiración sin reservas, la preeminencia de Balzac como escritor de costumbres.

El tercer género con el que hay que relacionar los artículos de Larra estaba en su época menos claramente definido como tal (Alvar, 1980, págs. 13-43). Se trata del ensayo, al que algún estudioso ha adscrito incluso la totalidad de las prosas periodísticas de Larra (Lorenzo Rivero, 1977, pág. 54). Esa vinculación resulta apropiada para describir la evidente continuidad entre los escritos de Larra y la tradición del ensayo en la Ilustración española (Feijoo, Cadalso, *El Censor* de Cañuelo y Pereira). Permite también, por ejemplo, subrayar el origen inglés del artículo de costumbres, pues los escritos de *The Spectator* de Addison, origen de todo el Costumbrismo continental, incluidos los artículos de Jouy que tanto eco tuvieron en España, suelen considerarse muestras eminentes del *familiar essay* británico. Por otro lado, el relacionar el conjunto de los artículos de Larra con el género del ensayo obliga saludablemente a enriquecer ese concepto, atendiendo a la posible utilización en él de procedimientos como el de los heterónimos o el desarrollo breve de elementos narrativos, lo que resulta importante para definir con amplitud ese ámbito fronterizo de la prosa literaria. Hay además numerosos artículos de Larra, por ejemplo la mayor parte de los de crítica teatral y literaria, muy alejados de lo costumbrista y lo satírico, que ofrecen indudable interés y se muestran próximos a las formas ensayísticas.

No hay por qué someterse, sin embargo, a excesivas parcialidades clasificatorias. Resulta claro que Larra era consciente de las diversas tradiciones que sus artículos continuaban. También lo es, sin embargo, que el artículo de

periódico, por su brevedad y su forma de publicación, presentaba para él y ha mantenido hasta hoy posibilidades y limitaciones que lo distinguen de otras modalidades de ensayo<sup>8</sup>. La originalidad de Larra consiste en haber explorado tempranamente, con todo su talento artístico, muchas de las vías que el artículo abría para la literatura. En su época, por otra parte, la ruptura de la jerarquía entre géneros mayores y menores fue general en las artes (Rosen & Zerner, 1988, pág. 47). Piénsese, por ejemplo, en el valor de los grabados de Goya. El que textos como los artículos de Larra hayan de contarse entre lo más valioso que produjo en España la época del Romanticismo no es quizá sólo consecuencia de la relativa endeblez de la cultura española del momento, sino también manifestación de la índole última de aquella época histórica.

### 3.4.4. Costumbrismo y crítica literaria y política

El título de la primera recopilación de escritos periodísticos de Larra, *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, indicaba ya a grandes rasgos las distintas variedades de textos en las que podía subdividirse esa parte de su obra. La subdivisión se ha mantenido en líneas generales en la ordenación de los artículos en algunas antologías, casi siempre para ofrecer al lector los de un tipo determinado. Asimismo, los diversos tipos de artículo han sido objeto a veces de valoraciones globales explícitas, sobre todo para destacar el interés literario de los «de costumbres», en contraposición con los «políticos». También los títulos de otras antologías, que con frecuencia destacan únicamente los «artículos de costumbres», resultan significativos. Sin embargo, costará encontrar entre ellas alguna que no incluya artículos de crítica teatral o literaria y artículos políticos.

El propio Larra dio muestras de incomodidad con la rigidez de este tipo de clasificaciones. Por ejemplo, uno de sus artículos más elocuentes y reeditados, *Los barateros o el desafío y la pena de muerte*, apareció en *El Español* bajo la rúbrica *Costumbres políticas*. Ésta refleja muy claramente su voluntad, perceptible en muchos textos, de analizar y recrear literariamente las vinculaciones entre la política y las costumbres. Algo parecido puede decirse respecto a la literatura y el teatro. Artículos como *Yo quiero ser cómico*, *No lo creo*, *Don Timoteo o el literato*, *La polémica literaria* o *Una primera representación* son propiamente, si se permite el subtítulo apócrifo, artículos de «costumbres teatrales o literarias». Y no faltan tampoco, en los mismos escritos de crítica teatral y literaria, reflexiones fundamentales propiamente políticas. Sin renunciar a señalar tales problemas de deslinde en los casos oportunos, para fines descriptivos e incluso para destacar la superación de esas pautas en los textos, sigue siendo útil partir en términos generales de la subdivisión trazada por Larra en lo que es su primera antología, a partir de los usos del periodismo de la época.

Para poner de relieve la textura temática y la elaboración formal de los ar-

<sup>8</sup> Son ilustrativas las especulaciones de Larra sobre un hipotético Cervantes periodista, en su artículo *Literatura* (Larra, 1960, II, pág. 132).

títulos de Larra puede atenderse de entrada a un grupo de escritos que, aunque empezaron publicándose bajo la rúbrica de crítica teatral, se referían a otro tipo de actividades: los bailes de máscaras que, tras once años de prohibición bajo el absolutismo, pudieron volver a celebrarse en la época de carnaval en 1834. Lo que pudieran haber sido meras noticias anodinas de aquellos actos sociales, se convierten bajo la pluma de Larra en algo totalmente distinto. El primer artículo de la serie, en la que sin duda hay que incluir algún texto no firmado<sup>9</sup>, es el más destacable. El exordio del artículo, de carácter lingüístico e histórico, termina ya con una reflexión muy característica de Larra: «en materia de mogigangas y mascaradas poco han adelantado los hombres» (Larra, 1960, I, pág. 334). Sigue todo un alarde retórico, con comparaciones, metáforas, cita de Horacio, anécdota burlesca y cuentecillos de tipo popular, sobre las expectativas suscitadas por los nuevos bailes, la escasez de billetes y la reventa. También las condiciones materiales del acontecimiento social, organizado en un teatro, dan pie a un eficaz pasaje satírico. Es la concurrencia del baile lo que da lugar finalmente a la reflexión más general de Larra, entretejida con un irónico consejo circunstancial: «Nosotros, que en materia de sociedad somos enteramente aristocráticos, y que dejamos la igualdad de los hombres para la otra vida, porque en ésta no la vemos tan clara como la quieren suponer, aconsejamos por consiguiente a las bellas [...] que no vayan nunca a un primer baile de máscaras en el teatro, y que aguarden, para ir al tercero, a ver el segundo» (*Ibíd.*, pág. 336).

La expresión de Larra sobre las jerarquías sociales, formulada ahí a propósito de los bailes, tiene ecos en artículos posteriores sobre el mismo tema, en los que en cierto modo acaba por hacer un elogio de la mezcla de clases que en tales ocasiones se produce<sup>10</sup>. Los importantes matices que sus consideraciones posteriores introducen muestran cómo en sus textos periodísticos podía ensayar ideas generales a propósito de circunstancias precisas y modificarlas posteriormente al hilo de su reflexión. El tema general, por otro lado, la justificación de las jerarquías sociales, salta a menudo al primer plano de su pensamiento, como habrá que volver a señalar; sus artículos reflejan en eso uno de los aspectos más interesantes de su época, enfrentada en las monarquías de Antiguo Régimen como España, de forma especialmente evidente a partir de la Revolución Francesa, a una crisis de la legitimación tradicional del orden social. Respecto al punto de partida temático de esta serie de artículos sobre los bailes de máscaras merece destacarse su vinculación con otros varios textos, desde *El mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval* hasta *La Nochebuena de 1836*, pasando por *Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres. Mascarada política*, en los que el carnaval y las saturnales (en el caso de *La Nochebuena*) se convierten en núcleo literario fundamental. A la luz del pensamiento de Mijail Bajtín puede ponerse de relieve en todos los carnavales larrianos la distancia del escritor ro-

<sup>9</sup> Behiels, 1978, págs. 665-672, estudia detalladamente los problemas de atribución que presentan cinco de los ocho artículos sobre ese tema, de los que la edición de Seco Serrano reproduce cuatro.

<sup>10</sup> Los artículos sobre los bailes de máscaras han sido estudiados cuidadosamente por Schuriknight, 1988a, quien reproduce parcialmente un artículo polémico contra Larra aparecido en el *Boletín de Comercio*.



mántico, más o menos irónica según los casos, respecto a la cultura popular que aquel tipo de celebraciones, con todas las salvedades, podían seguir representando.

La mezcla de circunstancialidad del tema principal de un artículo y elocuente reflexión marginal es en Larra frecuente, casi habría que decir sistemática. Otro ejemplo significativo lo constituye un artículo que escapa también a la clasificación habitual, a pesar de haberse publicado bajo la rúbrica de *Costumbres de Revista Española*, el titulado *Jardines públicos*. También él trata, como los dedicados a los bailes de máscaras, de las formas de diversión en el Madrid de la época, a propósito del fracaso de los jardines públicos. También él deriva hacia consideraciones sobre la identidad y la relación entre los grupos sociales: «La manía del buen tono ha invadido todas las clases de la sociedad: apenas tenemos una clase media, numerosa y resignada con su verdadera posición; si hay en España clase media, industrial, fabril y comercial, no se busque en Madrid, sino en Barcelona, en Cádiz, etc.; aquí no hay más que clase alta y clase baja». Queda de manifiesto, ahí y en las evocaciones tenuemente satíricas de la vida de la aristocracia y de la clase media que apoyan su afirmación, su interés por un cambio social en el que esa clase media asuma un papel propio, de protagonista (Baker, 1982). Más singular y elocuente aún es su reflexión sobre la dificultad de la innovación en un ámbito como el de los hábitos de ocio, vinculado a la mentalidad colectiva: «Sólo el tiempo, las instituciones, el olvido completo de nuestras costumbres antiguas pueden variar nuestro oscuro carácter. ¡Qué tiene éste de particular en un país en que le ha formado tal una larga sucesión de siglos en que se creía que el hombre vivía para hacer penitencia! ¡Qué después de tantos años de gobierno inquisitorial! Después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos a cada momento; sin embargo, lo seremos de derecho mucho tiempo antes de que reine en nuestras costumbres, en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente, ni con un decreto, y más desgraciadamente aún, un pueblo no es verdaderamente libre mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres e identificada con ellas» (Larra, 1960, I, pág. 412). También algún artículo de Larra sobre las modas de su tiempo, no reeditado desde su primera publicación periodística, las pone en relación con «las reformas que se hacen insensiblemente en las costumbres» y con el «modo de ver y de vivir la verdadera libertad» (Escobar, 1983b).

El interés que mantienen algunos de los escritos de crítica teatral de Larra es en muchos casos análogo al que ofrecen esos otros cuyo tema ocasional puede haber perdido toda vigencia para el lector. En muchos casos Larra aprovecha la circunstancia del comentario teatral para presentar con su mejor prosa, en los exordios de los artículos, en sus conclusiones o en digresiones de los textos, ideas generales sobre la sociedad española y europea de su época, la naturaleza humana y la felicidad de los individuos. Los ejemplos más claros de su voluntad generalizadora los ofrecen sus reseñas de estrenos marginales, de obras como *El pilluelo de París*, que le sugiere también una larga conclusión sobre la desigualdad de fortunas, con el pesimismo propio de los últimos meses de su vida, o *Félice II*, de la misma época, con su extensa reflexión inicial sobre el ocaso del teatro y de la civilización europea, en el que destacan rasgos de pensamiento

organicista muy característicos del Romanticismo, o también *Una madre*, que da pie a una reflexión muy notable para la época sobre «la gran cuestión del divorcio, la cual no es otra cosa que una solución feliz que busca la humanidad a los enlaces poco meditados» (véase Behiels, 1978, págs. 838-844, sobre este artículo publicado en *El Español* de 21 de noviembre de 1826).

Otras reseñas de representaciones teatrales mantienen interés por la elaboración satírica de los textos. Larra incluye a menudo pasajes satíricos a propósito de ciertas obras, escenografías o actores. A veces son críticas enteras las que tienen ese carácter. Muestras destacables son las de *Un bofetón* y sobre todo *Está loca*, traducidas del francés, en las que Larra empieza tomando ocasión en los títulos de las obras para componer a continuación comentarios que presentan múltiples aspectos de la actividad teatral con rasgos acentuadamente grotescos; en el caso de *Está loca*, por otro lado, al interés del lenguaje satírico se añade el posible sentido autobiográfico de algunos comentarios de Larra sobre la locura. La sátira compuesta con ocasión de la representación teatral puede apuntar también hacia otros ámbitos, como ocurre a propósito de la reposición de *Numancia*, que a partir de ingeniosas referencias intertextuales se convierte en un sugestivo texto burlesco sobre el reglamento de censura promulgado hacía poco por el Gabinete moderado de Martínez de la Rosa (Cano Ballesta, 1982, págs. 98-99).

Los artículos de crítica teatral son, con mucho, los más numerosos dentro de la producción de Larra. Se veía obligado a escribir sobre obras de todo tipo, y tuvo oportunidad de mostrar su talento crítico respecto a estrenos importantes en la historia del teatro español: *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa, *El trovador* de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), y *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), fueron comentadas por él con plena consciencia de su significado. A Larra, autor de un drama histórico, *El conde Fernán González*, y quizá ya también de otro, *Macías*, que había de estrenarse pocos meses más tarde, no le fue difícil defender la obra de Martínez de la Rosa, con una crítica historicista de la preceptiva neoclásica por su reducción del teatro a la tragedia y la comedia. En *El trovador* le cuesta algo aceptar algunas de las innovaciones románticas, como la falta de unidad de acción, la mezcla de prosa y verso y una de las cesuras temporales, pero el conjunto de la obra le lleva a destacar la pertenencia del autor a «la aristocracia del talento. ¡Origen por cierto bien ilustre —comenta Larra—, aristocracia que ha de arrollar al fin todas las demás!» (Larra, 1960, II, pág. 168). La crítica de *Los amantes de Teruel*, poco anterior a la muerte de Larra, no manifiesta reservas más que respecto a algunos detalles y es por lo demás muy elogiosa; termina con una expresión muy citada sobre la incapacidad de explicar la muerte por amor: «Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican; los sentimientos se sienten» (*Ibíd.*, pág. 299). Junto a estas críticas de obras románticas españolas siguen ofreciendo interés las de representaciones de determinados autores anteriores, como por ejemplo las de *La mojigata* y *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, obra esta última asociada provocativamente por Larra con el Romanticismo.

Entre los artículos de crítica teatral de Larra son importantes, por otro lado, los que dedica a los estrenos de traducciones de obras francesas. Su propia actividad de traductor teatral y su conocimiento de la literatura francesa del momento

le permitían escribir con perceptible autoridad. Una representación secundaria le dio pie a reflexiones aún hoy sugestivas sobre las dificultades de adaptar obras extranjeras (*De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español. La viuda y el seminarista. Los guantes amarillos*). Son sobre todo las obras del «Romanticismo plebeyo» francés las que lo llevan a una reflexión más detenida sobre el nuevo movimiento literario y su significación en la España del momento. Es interesante, por ejemplo, su comentario del estreno en Madrid de *Hernani* de Víctor Hugo. Pero es el teatro de Alejandro Dumas el que representa para Larra el mayor desafío intelectual. El estreno de *Teresa* le induce a presentar un juicio general de los autores franceses del momento en el que pueden quedar claros algunos de los motivos de la importancia que atribuye a Dumas. En el artículo dedicado a *Catalina Howard*, y sobre todo en los dos que tratan de *Antony*, extraordinariamente elocuentes y recogidos en casi todas las antologías, son especialmente interesantes las reservas que manifiesta Larra, en la época de su más claro compromiso político moderado, respecto a la introducción en España de aquel tipo de teatro, por motivos en definitiva morales y sociales. Por último, el estreno de la adaptación de *La tour de Nesle*, con el título de *Margarita de Borgoña*, en la época de su decepción política y humana más general, es juzgado aprobatoriamente por Larra desde una perspectiva distinta respecto al teatro romántico, indicada en la peroración final del artículo con la obvia respuesta a una interrogación retórica: «¿Ha sido el género romántico y sangriento el que ha hecho las revoluciones, o las revoluciones las que han traído el género romántico y sangriento?» (Larra, 1960, II, pág. 278).

Los artículos de crítica literaria son, en la producción de Larra de atribución segura, mucho menos numerosos que los de crítica teatral. Su publicación parece obedecer, no a obligaciones periodísticas, sino a un interés especial de Larra, que en algún caso puede derivar de su relación con los autores de las obras que comenta, pero en general le conduce a tratar cuestiones de la más interesante actualidad literaria. Respecto a las poéticas románticas se ha comentado ya su aprobatoria reseña del *Discurso* de Agustín Durán, texto programático de la tendencia historicista del Romanticismo, y sobre todo su artículo *Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe*, que manifiesta su interés por otras orientaciones. Algún artículo crítico, como *De la sátira y de los satíricos*, es una reflexión abierta sobre la propia actividad de Larra, y los dos dedicados al *Panorama matritense* de Mesonero Romanos, cuya importancia ya se ha señalado, lo son indirectamente. En otros escritos, como los que tratan de la recopilación de textos titulada *Horas de invierno*, o, en menor medida, de *Blanca*, «cuento romántico en verso» de Juan Francisco Díaz, destacan las elocuentes reflexiones sobre la actividad del escritor en la España de la época, y en el segundo asimismo el elogio de Espronceda como principal poeta del momento. En los dos artículos sobre las *Memorias* de Godoy, Larra expresa en forma memorable algunas ideas sobre la experiencia del poder y de su pérdida.

El comentario de algunas publicaciones, como el folleto titulado *El Ministerio Mendizábal* de Espronceda, o el periódico *El Siglo*, en cuya redacción también participaba el poeta, corresponde, más propiamente que a la crítica literaria, al otro gran ámbito temático cultivado por Larra, el de la po-



lítica. Sus primeras incursiones abiertas en él se produjeron en torno a una cuestión que afectaba muy inmediatamente al escritor, la de la censura, ya en la época de *El Pobrecito Hablador*; la propia censura se encargó de que las alusiones directas a ella misma no se publicaran, recortando los textos (Pérez Vidal, 1986). En su conjunto, sin embargo, la figura del hablador, el bachiller Juan Pérez de Murguía, y la repetida evocación de las dificultades de los Batuscos para hablar y escribir constituyen una acusación harto clara contra esa institución absolutista. En torno a la censura elaboró Larra, a lo largo de toda su trayectoria, muchos de los ataques a los sucesivos gobiernos que de entrada rechazó o que con el tiempo le decepcionaron. Se ha mencionado la utilización que hizo de espacios de crítica teatral para enfrentarse a ella. Algunas sátiras de la época del Gabinete Martínez de la Rosa, como «*El Siglo*» en blanco, *Lo que no se puede decir no se debe decir*, que no pudo publicarse en la prensa, y *La alabanza, o que me prohíban éste*, le están dedicadas casi por entero. Posteriormente criticó en algunos pasajes de sus artículos a los gabinetes progresistas de Mendizábal y Calatrava por las dificultades que también ellos ponían a la libertad de expresión en la prensa. Un ejemplo destacado de los últimos meses de su vida es *Fígaro dado al Mundo*.

Una parte considerable y especialmente célebre de las intervenciones políticas de Larra a partir del inicio de la revuelta carlista, en octubre de 1833, está dedicada a ella. No se trata en modo alguno de análisis del fenómeno carlista, cuya descalificación ideológica Larra da por sobrentendida y cuyos posibles motivos materiales sólo considera en alguna alusión aislada. Ante el carlismo Larra se aplica a la elaboración de diversas formas satíricas, en algunos casos nuevas en su obra y de las que posteriormente pudo hacer uso con otros objetivos. *Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria* y *El hombre menguado o el carlista en la proclamación* se basan en escenas satíricas de las que sí hay ejemplos anteriores en sus escritos, y el segundo de esos artículos se inspira además en un poema moratiniano (Fox, 1960). *La junta de Castel-o-Branco* y *¿Qué hace en Portugal Su Majestad?* acentúan los elementos cómico-grotescos de *Nadie pase sin hablar al portero* en dirección sainetesca, y lo mismo ocurre en *El último adiós*. Y nosotros, ¿nos morimos, o qué hacemos?, que acentúa además en el propio título, con una cita de *Manolo*, el interesante sainete de Ramón de la Cruz, ese elemento formal. *La planta nueva o el faccioso. Artículo de Historia Natural* tiene como hilo conductor un procedimiento, el de la invención satírica de símiles con la naturaleza, que Larra utilizó posteriormente en otros artículos políticos y de costumbres. *El fin de la fiesta* desarrolla principalmente una ficción onírica, procedimiento ensayado ya por Larra más brevemente en *El Pobrecito Hablador*, en un pasaje de *El mundo todo es máscaras*.

A partir de principios de 1834, pese a la persistencia de limitaciones debidas a la censura, en la prensa madrileña fueron abriéndose paso formas de lenguaje político nuevas para Larra, como para los demás escritores de su generación; cuando las reformas a las que acompañaba aquel cambio dieron como resultado la apertura de unas nuevas Cortes basadas en el Estatuto Real, la prensa pasó a hacerse eco también amplia y regularmente del lenguaje parlamentario que revivía en ellas. Larra trató críticamente en sus artículos de las novedades institucionales y de las justificaciones que de ellas ofrecían los liberales moderados, y ante

todo Martínez de la Rosa (Ullman, 1971). Compuso en tal sentido algunos textos basados en procedimientos como la ficción onírica (*Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres. Mascarada política*), la parodia del artículo de modas (*Modas*) o el ensayo científico (*El hombre-globo*). Predominan en sus escritos, sin embargo, formas más directas, entre el ensayo y la sátira miscelánea de hechos y palabras, y recurrió también para ese tipo de sátira a la ficción epistolar (las cartas de Fígaro «a un Bachiller, su corresponsal», las atribuidas al «liberal de acá» y al «liberal de allá» y las de «Dos liberales, o lo que es entenderse»).

A su regreso de París, en la época del Gabinete de Juan Álvarez Mendizábal, Larra publicó tres escritos de abierta significación política muy destacados, el primero (*Fígaro de vuelta*) en *El Español* y los otros dos, más extensos (*Buenas noches y Dios nos asista*), en sendos folletos. La ficción epistolar en la que se basan es relativamente sencilla en la medida en que el «yo» satírico no es tan marcadamente irónico como suele serlo en los otros epistolarios, sino que corresponde al Fígaro de casi todos los artículos de Larra desde enero de 1833. Los tres textos, junto con la ya citada reseña del folleto *El ministerio Mendizábal*, muestran la distancia cada vez mayor de Larra respecto al ministro desamortizador. La impresión que pueden transmitir, por algunas expresiones rotundas («asesinatos por asesinatos, ya que los ha de haber, estoy por los del pueblo», dice la más citada), es la de que Larra mantenía posturas progresistas más radicales. Sin negar ese hecho, si se atiende a los detalles de la situación política del momento, se advierten en las actitudes de Larra, desde ese punto de vista, algunas incoherencias, que ayudan a entender su posterior adhesión al moderado Istúriz.

En los meses en los que Larra aceptó una cierta vinculación al Gabinete de Istúriz no publicó artículos políticos con su firma, pero sí anónimamente, en *El Español* (Kirkpatrick, 1983b; Pérez Vidal, 1984). Su estilo es claramente distinto del de sus artículos político-satíricos, pero se aprecia la voluntad de Larra de dar credibilidad publicística a la línea proisturicista del periódico a través de cierto margen de crítica y de la definición de una postura abierta en principio a las ideas de la oposición progresista. Tras el triunfo de ésta a través de los movimientos populares de julio y agosto de 1836, con la proclamación de la Constitución de 1812 y el nombramiento del nuevo Gabinete de José María Calatrava, Larra se aparta de la expresión articulada de ideas políticas concretas. Un escrito como su prólogo a la edición castellana de *El dogma de los hombres libres* de F. R. de Lamennais, contenía una palinodia en toda regla respecto a la opinión expresada en *Dios nos asista* sobre el artículo de la Constitución de Cádiz referente a la religión católica (Larra, 1960, II, pág. 197; IV, pág. 292); varios textos, y en particular los publicados en *El Mundo*, insistían en presentar al periodismo de oposición como víctima de la persecución del Gobierno, y artículos de extraordinario interés literario como *El día de difuntos de 1836* incluían también sarcasmos contra el Gobierno. Larra se recluía, sin embargo, en una visión de su realidad inmediata que, si bien le permitía explorar facetas subjetivas de ésta inauditas hasta entonces en el medio periodístico, le apartaba del tipo de análisis político que le había interesado en otras épocas. Ya F. C. Tarr señaló la «coincidencia irónica» por la cual la publicación de la extraordinaria imagen del Bilbao

sitiado que aparece en *La Nochebuena de 1836* se produjo el mismo día de la decisiva victoria del ejército liberal en Luchana, que permitió romper el cerco de la ciudad por los carlistas (Tarr, 1979a, pág. 192).

En algunos casos la distinción entre artículos políticos y de costumbres resulta particularmente difícil y en cierto modo ociosa. Es evidente que para Larra había una vinculación conceptual entre ambas perspectivas sobre la vida de los hombres y la historia. «Un pueblo no es verdaderamente libre mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres e identificada con ellas», escribía en *Jardines públicos*; en *Un reo de muerte* señaló el obstáculo que constituía para las reformas políticas la dificultad de transformar las costumbres, porque «el hábito de vivir en ellas nos impide muchas veces pararnos solamente a considerarlas, y casi siempre nos hace mirar como naturales cosas que en mi sentir no debieran parecernos tanto» (Larra, 1960, II, pág. 65). Son numerosos los artículos en los que la reflexión sobre la política incluye tantas referencias a las costumbres y el espíritu o la cultura de la época que toda clasificación resulta reductiva. Un texto como *Cuasi. Pesadilla política*, por ejemplo, reúne elementos de ambos planos y no debe extrañar encontrarlo en antologías de artículos de costumbres y de artículos políticos. En otros casos son escritos que el propio Larra presentaba como artículos de costumbres —*Un reo de muerte* es buena muestra de ello— los que ofrecen un aspecto claramente político.

Por debajo de las vinculaciones conceptuales está, sin embargo, la posible distinción genérica, que incluye elementos temáticos y formales. Las ideas más explícitas del propio Larra sobre ella —especialmente en *Un reo de muerte* y *Fígaro en Lisboa. Adiós a la patria*— fueron expresadas en un contexto muy particular, que le inducía a justificarse en términos relativamente anecdóticos por escribir artículos de costumbres en vez de artículos políticos. Sus comentarios sobre la literatura de costumbres a propósito del *Panorama matritense* de Mesonero Romanos tienen un valor más general. Es interesante la aseveración de que «el escritor de costumbres necesita economizar mucho, por tanto, las verdades, y, como todo el que escribe en país libre de trabas para el pensamiento, formarse una censura suya y secreta que dé claro y oscuro a sus obras» (Larra, 1960, II, pág. 243). Larra expresaba así una concepción de los rasgos específicos del artículo de costumbres frente al artículo de tipo ensayístico o puramente satírico sobre la actualidad o la realidad inmediata; no excluía, claro está, y su elogio entusiasta de la obra de Balzac como expresión de la verdad última de la época lo manifiesta en el mismo texto claramente, que la literatura de costumbres expresara en forma oblicua, sobre todo en el desarrollo de argumentos narrativos, ideas generales sobre la realidad. Sobre la «economía de la verdad» en los artículos de costumbres es especialmente interesante la historia textual de uno de los mejores, *El casarse pronto y mal*, del que Larra, con ocasión de la edición en volumen de 1835, eliminó la introducción y la conclusión, que hacía explícito un posible sentido del relato que constituía el núcleo del texto.

Los asuntos principales de los artículos más propiamente costumbristas de Larra se refieren, con alguna excepción —*La caza*, *Las antigüedades de Mérida*— a la vida urbana. En ocasiones, por ejemplo en *La fonda nueva*, las referencias anecdóticas al Madrid del momento son numerosas, pero no entorpecen la percepción del sentido general del texto. La problematización de la realidad



en función de planteamientos morales o políticos da lugar a cierto grado de abstracción respecto a los temas descriptivos o más inmediatos. Éstos pueden ir desde la situación de la vivienda o los hábitos laborales, considerados en *Las casas nuevas* o *Vuelva usted mañana*, hasta el trato personal en la sociedad, como en *El castellano viejo* o *¿Entre qué gentes estamos?*, pasando por las relaciones entre hombres y mujeres, uno de los asuntos de *La sociedad*, los hábitos de ocio de las gentes adineradas, por ejemplo en *La vida de Madrid*, o la autenticidad de las actitudes críticas ante la realidad, de la que trata *En este país*. Un grupo aparte es el de los artículos de costumbres sobre el mundo teatral y literario: *Una primera representación*, *Yo quiero ser cómico*, *Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria*, *Don Timoteo o el literato*; a él pueden asociarse también *¿Quién es el público y dónde se le encuentra?* y varios de los artículos dedicados a la actividad periodística, como *Ya soy redactor* y *El hombre pone y Dios dispone*, aunque lo que éstos tienen de reflexión autobiográfica, más o menos irónica, les confiere un sentido particular y dará pie luego a una consideración algo más detenida. Los artículos presentan en general a personajes o tipos de las capas medias de la sociedad, pero hay importantes excepciones, como en cierta medida el ya mencionado *¿Entre qué gentes estamos?* y sobre todo *Modos de vivir que no dan para vivir*. *Oficios menudos*, en el que destaca, por la perspectiva simbólica con la que Larra lo estiliza, el personaje de la trapera.

Para comprender el valor literario de los artículos costumbristas resulta indispensable atender, además de a los temas y a la perspectiva ideológica general de Larra, a los distintos modos de composición de los que se vale. Puede tratarse de escenas en las que Larra define la perspectiva de un narrador-observador y a partir de ella presenta rasgos de un ambiente y esbozos de personajes variados, según una pauta ensayada ya en *El café*, en el primer número de *El Duende Satírico del Día*, y utilizada más tarde en *La diligencia*. Las descripciones y reflexiones se basan a veces, por ejemplo en *¿Quién es el público y dónde se le encuentra?* y *Varios caracteres*, en el esquema espacial del paseo. *Yo quiero ser cómico*, *Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria* y *Don Timoteo o el literato* son escenas en las que el narrador presenta a tipos determinados a partir del motivo narrativo de la visita, con amplia utilización del diálogo. En algunos casos, por ejemplo *Empeños y desempeños* o *La fonda nueva*, la presentación de escena y tipos va precedida por una introducción que motiva en términos narrativos, mediante la intervención de otro personaje, la presencia final del observador en el ambiente que describe. Otros varios artículos —*Vuelva usted mañana* y *¿Entre qué gentes estamos?*, *La fonda nueva* y *Las casas nuevas*— desarrollan la perspectiva del narrador que guía por la ciudad a un visitante extranjero o acompaña a un amigo. En *El castellano viejo* el narrador es a la vez personaje importante del relato, en cuanto que víctima del protagonista y del banquete por él organizado. *El casarse pronto y mal*, quizá el artículo de Larra con mayor aliento narrativo, presenta a través de diversos episodios la vida trágica de un personaje, justificando el interés y la perspectiva del narrador por su parentesco con él. En *La vida de Madrid* Larra pone en boca del personaje central el relato de su vida cotidiana, por medio de un diálogo con el narrador.

Todos esos esquemas narrativos, cuyo estudio está aún por hacer (puede verse al respecto Berkowitz, 1983, págs. 51-62), se basan siempre en la presencia

de un «yo», Duende, Bachiller o Fígaro, que empieza asumiendo, en *El café*, rasgos bastante convencionales, próximos a los de su modelo francés, L'Hermite de la Chaussée d'Antin, pero adquiere pronto notable originalidad. Son a menudo importantes, y suscitan el interés del lector por derecho propio, las reflexiones que ese «yo» de los artículos desarrolla, en exordios, conclusiones y digresiones ensayísticas, en torno a ideas generales relacionadas con la narración o la escena de costumbres o con los distintos tipos humanos presentados.

Un elemento fundamental de la originalidad de ese «yo» reflexivo larriano de los artículos de costumbres es la problematización del papel del escritor en la sociedad. ¿Quién es el público y dónde se le encuentra? plantea la cuestión ya en el primer número de *El Pobrecito Hablador*; parte Larra confesadamente de un modelo de Jouy, el artículo titulado *Le public*, pero precisamente los elementos que añade al principio y al final del texto subrayan la compleja subjetividad irónica del «pobrecito», que ridiculiza los elogios y vituperios del público pero concluye, sin embargo: «Yo mismo habré de confesar que escribo para el público, so pena de tener que confesar que escribo para mí». *La alabanza, o que me prohiban éste* se inicia con una disquisición sobre la misma disyuntiva: «O se escribe para sí, o se escribe para otros». En alusiones ocasionales el problema aparece a menudo en los artículos, y en los últimos meses de la vida de Larra adquiere una significación abiertamente trágica: «El genio ha menester del eco, y no se produce eco entre las tumbas [...] Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta» (*Horas de invierno*, Larra, 1960, II, págs. 290-291).

Ese aspecto de la relación entre escritor y público está también presente a menudo cuando Larra plantea la cuestión de la censura. Ésta constituía un tema político, relacionado con la naturaleza del Estado, que Larra trató repetidamente en ese plano. Pero al «escritor público» que era Larra la censura le afectaba además personal y cotidianamente, por las mutilaciones o prohibiciones a las que quedaban expuestos sus textos y las consiguientes trabas al ejercicio de su profesión. El primer pasaje suprimido por la censura en *El mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval* fue un pasaje dedicado a la censura misma, que evocaba las «reflexiones amargas» a que le había conducido «un terrible *No ha lugar a imprimirse* que me estaba dando en los ojos en el frontispicio de mi devuelto número 12» (Pérez Vidal, 1986, págs. 241-242; 1989, pág. 305); el tono de la reflexión no distaba demasiado del que se aprecia en el célebre pasaje de *Horas de invierno* citado en el párrafo anterior. También cuando Larra trata de los problemas del periodismo, por ejemplo en *Ya soy redactor*, puede percibirse a través de la comicidad satírica una reflexión sobre las amenazas a la identidad del escritor.

La subjetividad de Larra no sólo se mostró en términos personales. Subjetivas son también sus expresiones de interés y esperanza en proyectos colectivos fundamentales de su época, y en particular en los representados por el liberalismo, por encima o incluso a través de los conflictos que entrañaba. Como manifiestan algunos textos especialmente elocuentes, él creía estar viviendo en España un cambio histórico fundamental e inevitable, que en Norteamérica y en otros países

europeos se había producido ya y que había de manifestarse no sólo en la política, sino también en las costumbres y las ideas de las gentes. En diversos momentos expresó, sin embargo, la creencia de que la civilización que había de resultar de aquel cambio, del progreso histórico, iba a ser «estéril y nada creadora» (Larra, 1960, II, pág. 119). Tanto la expresión de sus expectativas y esperanzas de cambio como la de su escepticismo respecto a éste, y sobre todo sus logrados intentos de ofrecer en sus escritos complejas combinaciones de ambas perspectivas sobre la realidad, escapan a las pautas del Costumbrismo español en sentido general.

Larra trató de expresar en sus artículos, con formas innovadoras, las verdades de la nueva época de la vida española que despuntaba en su horizonte. Cabe preguntarse si en su desánimo final no pesaron las limitaciones artísticas que el periodismo imponía a esa voluntad expresiva. Pese a sus ideas sobre los problemas de identidad del escritor en España, él mismo destacó que autores como Antonio García Gutiérrez o Juan Eugenio Hartzenbusch (este último además en los últimos y más amargos momentos de la vida de Larra) lograban entusiasmar al público con sus dramas románticos, con obras que en opinión del propio Larra estaban plenamente a la altura de los tiempos. El artículo de periódico no podía aspirar a aquel tipo de éxito inmediato. Sin embargo, Larra se propuso convertirlo en vehículo de valores como los de la lírica, el drama o la novela. *El día de difuntos de 1836* y *La Nochebuena de 1836*, con sus respectivas referencias al costumbrista Jouy y al Horacio de las sátiras, y la representación, en diálogo con tales modelos, de un nuevo tipo de subjetividad, ajeno hasta entonces a la prosa periodística, son probablemente las muestras más extremas del sentido y el valor del proyecto literario de Larra.

### 3.5

## Los epígonos de la primera generación costumbrista

El Costumbrismo fue durante la primera mitad del siglo XIX un género que gozó de gran prestigio entre los sectores o círculos literarios más relevantes de la época. La rápida difusión de los artículos de costumbres gracias al periódico propició también pronta fama a quienes lo cultivaron. Las tres formas de entender o interpretar las costumbres, usos y comportamientos de la sociedad española se reflejan con claridad en el copioso material costumbrista perteneciente a los maestros del género: Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón. Ellos fueron quienes mostraron su peculiar forma de analizar nuestros hábitos y comportamientos a las generaciones posteriores, formándose escuelas o tendencias afines según el tipo de Costumbrismo desarrollado. Circunstancia que pudiera simplificar a primera vista una división de tendencias atendiendo al modelo literario imitado; sin embargo, esta división o agrupamiento sería parcial, pues en no pocos escritores se dan influencias múltiples, engarzándose perfectamente la veta satírica y displicente de un Fígaro con el humor y pintoresquismo de El Curioso Parlante.



Otra dificultad no menos significativa estaría en relación directa con la propia obra costumbrista dispersa en publicaciones de la época. La no recopilación de estos artículos hace posible que más de un autor se convierta en auténtica rareza bibliográfica, siendo necesario el escrutinio de la prensa periódica para el conocimiento de su obra. Ante el aluvión de escritores costumbristas que siguieron la huella de los maestros del género cabe citar por su importancia a Santos López Pelegrín, Antonio María de Segovia, Modesto Lafuente y Antonio Flores.

### 3.5.1. Santos López Pelegrín, *Abenámar*

Santos López Pelegrín (1801-1846), conocido con el seudónimo de Abenámar, se sirve de la sátira política propiciada por Miñano y Larra para censurar la versátil y turbulenta política de su época. Su principal carácter es el de escritor satírico de costumbres, siendo el creador de las alegorías tauromáquicas como medio de satirizar tipos y costumbres. En su época alcanzó gran fama su *Filosofía de los toros* (1842), en la que comenta la *Tauromaquia* de Francisco Montes, Paquiro. Dicha obra es una de las más completas y minuciosas de las que hasta entonces se habían publicado. Expuesta en forma ordenada, amena y clara, de ahí que fuera tomada como ejemplo de las futuras reglamentaciones sobre las corridas de toros. La amistad existente entre López Pelegrín y el famoso matador Montes posibilitó este estudio, de gran valor para los amantes de dicho espectáculo<sup>11</sup>. Su veta satírica se dejó sentir en la prensa madrileña de la primera mitad del siglo XIX. Así, por ejemplo, funda y dirige en 1836 el periódico *El Mundo*, publicación de tendencia progresista que levantó numerosas y acaloradas polémicas en la época. En su primer número, 1 de junio de 1836, aparece una advertencia —*Profesión de fe*— en la que tanto director como redactores, entre los que se encontraba Larra, señalan cuál va a ser la línea editorial del periódico: «Primero. Somos cristianos rancios y limpios de toda mala raza. Segundo. Liberales puros y netos, como el más pintado. Tercero. Queremos el progreso en orden y en justicia, como Dios manda. Cuarto. Deseamos, sobre todo, que se respete la ley, se premie a los buenos y se castigue sin contemplación a los malos. Estos cuatro artículos pueden reducirse a dos, como los Mandamientos de la Ley de Dios: el primero, que se cimente, consolide y afiance la libertad bajo el cetro de Isabel II, y el segundo, que se respeten las leyes, amén». El periódico, aun dentro de su tono desenfadado y un tanto anticlerical, se mantuvo estrictamente fiel a los preceptos establecidos por el propio López Pelegrín. Gracias a la tendencia política de dicho periódico, Abenámar pudo contar con la colaboración del célebre Fígaro, cuya ideología era afín a la de su director.

No menos interesante fue la fundación del periódico *Nosotros*, uno de los

<sup>11</sup> Sus obras más relevantes son: *A cazar me vuelvo. Comedia*, Madrid, Repullés, 1841; *Poesías*, Madrid, Boix, 1842, y *Pauléxico vocabulario de la fábula*, Madrid, Boix, 1845. En colaboración con Antonio María de Segovia publicó una *Colección de artículos satíricos y festivos*, Palma, 1840, y *Capricho periodístico. Bisenanal*, Madrid, Imprenta de la Compañía Tipográfica, 2 de diciembre de 1838 a 10 de marzo de 1839.

primeros diarios del llamado periodismo ilustrado, pues en dicha publicación se armonizan tanto los aspectos puramente literarios como los políticos. Su veta satírica y su empeño en la defensa de las libertades humanas y del sufragio universal hicieron posible su incorporación como redactor en *El Correo Nacional*, de tendencia monárquica-constitucionalista que propició la reconciliación de los partidos frente a las estridencias demagógicas. López Pelegrín fue asiduo colaborador en la prensa de esta época<sup>12</sup>, figurando en múltiples ocasiones al lado de Antonio María de Segovia. Su franca amistad y el tono desenfadado de ambos facilitó la fundación de un periódico satírico de sumo interés: *Abenámár y El Estudiante. Capricho periodístico* (1838-1839).

Su fama como escritor satírico y de costumbres hizo posible que Mesonero le propusiera como colaborador de la primera colección costumbrista en España, *Los españoles pintados por sí mismos*, colección que reunió a los más afamados escritores de la época. Abenámár colaboró con dos artículos —*El aguador* y *El choricero*—, tipos harto característicos y habituales en el Madrid de la época. Abenámár conjuga hábilmente la descripción de sus modelos con su peculiar humor y talante ideológico, salpicando la descripción con graciosas comparaciones entre los seres racionales e irracionales.

### 3.5.2. Antonio M.<sup>a</sup> de Segovia, *El Estudiante*

En idéntica línea periodística a la de López Pelegrín se podría situar a Antonio María de Segovia (1808-1874), conocido con el seudónimo de El Estudiante. Crítico concienzudo, satírico e intencionado que dio también celebridad al seudónimo El Cócora. Su obra, aun siendo eminentemente periodística, se ocupa también de asuntos no relacionados con dicho género, publicando piezas teatrales y poesías de carácter no menos festivo<sup>13</sup>. Su paso por la Real Academia Española, en cuya secretaría reemplazó a Bretón de los Herreros, propició una serie de escritos puramente académicos y sin el menor viso de jocosidad<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Su prolífica labor como periodista hizo posible que su nombre figurara en los periódicos liberales más significativos del momento, como *Correo Español*, *Diario Literario Mercantil*, *El Eco del Comercio*, *El Español*, *Floresta Española*, *El Heraldo*, *El Porvenir*, *La Prensa*, *El Reflejo*, *El Arlequín*... No faltan sus colaboraciones de carácter sumamente festivo y jocoso, como las publicadas en *La Risa*.

<sup>13</sup> Antonio María de Segovia realizó varias traducciones y arreglos de comedias francesas con gran pulcritud. Las más interesantes fueron *A un cobarde otro mayor. Pieza cómica imitada del francés por «El Estudiante»*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840; *Trapisondas por bondad. Comedia en un acto sacado de una pieza cómica de M. M. Marc-Michel y Albert Marín, por D. A. M. de Segovia*, Madrid, Imprenta de D. Suárez, 1842, y *¿Cuál de los tres es él? Comedia. Por D. Antonio María de Segovia*, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1851.

En lo concerniente a sus poesías puede consultarse su *Colección de composiciones serias y festivas, en prosa y verso, entre las publicadas e inéditas del escritor conocido por «El Estudiante»*, Madrid, Repullés, 1839.

<sup>14</sup> Por ejemplo, sus trabajos relativos a Cervantes y a los fondos editoriales de la biblioteca de la Real Academia, y su estudio *Resumen de las tareas y actos de la Real Aca-*

La socarronería, el humor y la agudeza de sus escritos fueron bien pronto conocidos en los ambientes madrileños. Su nombre suele relacionarse con la prensa satírica, sin mencionar sus colaboraciones en revistas eminentemente literarias, como sus trabajos publicados en el *Semanario Píntoresco Español*, publicación que prescindía del artículo político. Sin embargo, lo más interesante de este autor, apenas conocido hoy en día, es su mordacidad y agresividad en el artículo político, rasgos que nunca desembocaron en el chiste fácil y soez. Su ingenio y agudeza se dejan ver desde sus inicios periodísticos, siendo el mejor ejemplo sus artículos publicados en *El Jorobado*, diario político-satírico cuyo propósito fundamental era ridiculizar todos los actos del Gobierno de Álvarez Mendizábal. La tan vituperada desamortización llevada a cabo por dicho político encontró en este periódico su principal obstáculo, pues era el pueblo *jorobado* quien tuvo que soportar la mala gestión del Gobierno. El periódico fue redactado en su mayoría por tres conocidos periodistas: Antonio María de Segovia (*El Estudiante*), Ramón de Castañeyra (*César Romano*) y Manuel Valdés Alguer (*Valdés el de los gatos*). Nombres que más tarde figurarían también agrupados en redacciones periodísticas de corte satírico.

Numerosas iniciativas de Segovia van unidas a las de López Pelegrín, como las ya citadas *El Mundo*, *Nosotros* y *Abenámar* y *El Estudiante*. Amistad y estrecha colaboración que alcanzaría su punto culminante en los comienzos de 1838, pues ambos colaboran indistintamente en varias publicaciones, por ejemplo *El Correo Nacional*, dirigido por Andrés Borrego. Su vocación periodística hizo posible la fundación de un periódico netamente satírico, *El Estudiante* (1839), dirigido por él mismo y que no tuvo larga vida, pues *falleció de hambre*, como solía decirse en aquella época, a los pocos meses. La veta satírica de *El Estudiante* no es sólo un destello de juventud, sino que ya en plena madurez periodística publica, sobrepasado el medio siglo (1860), *El Cócora*.

### 3.5.3. Modesto Lafuente, *Fray Gerundio*

De mayor importancia en el género costumbrista puede considerarse la obra de Modesto Lafuente y Antonio Flores, pues no sólo se limitan a la crónica política, sino también al análisis y escrutinio de una realidad enmarcada en la propia textura del género. Modesto Lafuente (1806-1866), afamado escritor satírico que popularizó el seudónimo de Fray Gerundio, fue uno de los escritores más repre-

---

*mia Española*, en el año académico de 1869 al 1870, Madrid, Rivadeneyra, 1870. También su dirección de *El Progreso*. Revista quincenal de ciencias, letras y artes, publicada en Madrid en 1865. Segovia compartió la dirección del periódico con escritores de reconocido prestigio. Patricio de la Escosura y Juan Valera figuraron entre los principales redactores de *El Progreso*.

Con no poca seriedad y documentación participó en los debates del Ateneo, cuyo principal contenido era la polémica entre clasicistas y románticos. Segovia abrió, precisamente, el debate en nombre de quienes defendían la preceptiva neoclásica, frente a Antonio Alcalá Galiano, partidario de la escuela romántica. Véase *Semanario Píntoresco Español*, 1839, 2.ª serie, I, págs. 79-80.



sentativos de la época. Mesonero Romanos en sus *Memorias*, tras analizar la veta satírica-política de Larra y sus discípulos —El Estudiante, Abenámbar y Fray Gerundio— refiere la popularidad y el éxito alcanzados por Modesto Lafuente. El mismo Mesonero Romanos señala que la sociedad «le prodigó tan estrepitosa acogida, que, no contenta con devorar miles y miles de aquellos folletos de tan aperitivo sabor y que penetraban hasta los últimos fogones de la más mísera aldea [...] llevó su extravagancia hasta convertir a su persona en un verdadero ídolo» (1881, II, pág. 87). Su fama pudiera ser muy bien comparable a la de Torres Villarroel, considerado como un personaje público y recibido con todo tipo de atenciones. Su obra satírica, unida a su producción periodística e impresiones de viaje<sup>15</sup>, configuran la trayectoria literaria de Modesto Lafuente. Bibliógrafo, erudito e historiador, publicó una documentada historia de España que llegó a alcanzar merecido prestigio en su época<sup>16</sup>.

Asiduo colaborador en la prensa periódica, sus frecuentes escritos periodísticos aparecieron por regla general en publicaciones de corte progresista, como sus artículos insertos en *El Clamor Público*, diario que no vaciló en lanzar sus diatribas contra la monarquía, tildada de autoritaria e irresponsable. Hacia 1840, fecha en que el destronamiento de Luis Felipe en Francia extendía por toda Europa la agitación constitucionalista, Modesto Lafuente retorna al periodismo, dando nuevamente a la luz su *Fray Gerundio*. Sin embargo, entre el *Fray Gerundio* de 1838 —analizado sucintamente en el apartado relativo a las publicaciones satíricas de la primera mitad del siglo XIX— y el de diez años después existe una diferencia radical, sintetizada en el subtítulo de la publicación: *Revista Europea* (1848-1849). Lafuente publica una revista crítica de actualidad, pues interpreta los hechos más relevantes en materia de política exterior y analiza los asuntos internos de España desde la singular óptica o perspectiva de sus personajes de ficción. Los chispeantes e ingeniosos diálogos de Fray Gerundio son sin lugar a duda lo más acertado de la publicación.

El costumbrismo de Modesto Lafuente pudiera encuadrarse en un tipo de sátira social mordaz, ingeniosa y humorística. No en vano sitúa al frente de su mejor pieza costumbrista —*Teatro social del siglo XIX*— la versión libre del verso horaciano *satira quae ridendo corrigit mores*. La propia textura del costumbrismo de Lafuente remite al lector a un tipo de artículo en el que el autor ob-

<sup>15</sup> *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y Orillas del Rhin*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula Mellado, 1842-1843.

Es frecuente entre los costumbristas este tipo de obras. Recuérdense, por ejemplo, *El primer día en París* o *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841* de Mesonero Romanos; *Manual del viajero español de Madrid a París y Londres* de Antonio M.<sup>a</sup> de Segovia; *París, Londres y Madrid* de Eugenio de Ochoa. *Un viaje a las Provincias Vascongadas asomando las narices a Francia* de Antonio Flores, etc.

<sup>16</sup> *Historia General de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, Imprenta del Banco Industrial y Mercantil a cargo de J. Bernard, 1850-1859, 30 volúmenes. Más tarde apareció en el mercado editorial continuada por Juan Valera y publicada en Barcelona por Montaner y Simón. Finalmente con el título *Historia General de España... hasta nuestros días por Juan Valera. Historia crítica de Alfonso XIII, por D. Gabriel Maura Gamazo. Historia del reinado de Alfonso XIII, por Melchor Fernández Almagro*, Barcelona, 1919-1934.

serva al mundo como un enorme teatro en el que se representa la vida humana. Para el escritor romántico el teatro es acción, melodrama, pasión; sin embargo, para el costumbrista, de formación moratiniana o neoclásica, el teatro es ante todo teatro dentro de un teatro, es decir, una imagen refleja, una representación más o menos objetiva, de otro teatro más espacioso, que es ese gran teatro del mundo referido ya por Calderón. Esta visión del mundo vendría ya dada por los maestros del género, especialmente por la influencia de Mesonero Romanos, autor cuya obra costumbrista incidiría entre los autores pertenecientes a esta primera generación. Tanto los recursos literarios utilizados como los motivos o temas descritos y analizados por los maestros del género encuentran en Lafuente el perfecto acoplamiento. El *Teatro social* se convierte así en una especie de cuadro vivo en el que, gracias al propio Fray Gerundio y a su indispensable interlocutor el lego Pelegrín Tirabeque —tipos que le son necesarios para duplicar su sátira en una versión culta y popular— el lector puede conocer a la perfección el entramado histórico de una época precisa y concreta. Un costumbrismo reflexivo y mordaz en el que queda lejos el pintoresquismo de Mesonero Romanos y se afilia más a la denuncia social propiciada por Larra. Costumbrismo en definitiva que escrudiña la realidad circundante con enorme precisión, desde las camarillas políticas hasta las acaloradas y no menos humorísticas disputas entre homeópatas y alópatas.

### 3.5.4. Antonio Flores

De no menor relevancia que los anteriores escritores es la figura de Antonio Flores (1818-1865), autor de una copiosa obra costumbrista que figura en los anales de la literatura española como el primer escritor que compuso una novela de costumbres —*Doce españoles de brocha gorda*— basada en tipos no analizados en *Los españoles pintados por sí mismos*. Desde edad temprana, a los veintitrés años, dirige la publicación *El Laberinto* (1843-1845), semanario de muy parecido contenido al fundado por Mesonero Romanos, el *Semanario Pintoresco Español*. Desde las páginas de *El Laberinto* el lector puede seguir la vida teatral y literaria de estos años con una puntualidad poco común. La relación de colaboradores, así como la calidad literaria de los mismos —A. Alcalá Galiano, M. Bretón de los Herreros, Espronceda, Gil y Carrasco, Hartzenbusch, Mesonero Romanos, Zorrilla...— y el acierto de Flores en la elección y disposición de los artículos hicieron posible que el autor cobrara fama temprana en los círculos literarios de la época, siendo usual ver su nombre en la redacción de numerosos periódicos.

Múltiples fueron sus escritos, y si bien figura por derecho propio como discípulo aventajado de los maestros del género, su obra está relacionada irremediablemente con la aparición de la adormecida novela realista española. Este primer intento de crear una ficción basada en los tipos no analizados en *Los españoles pintados por sí mismos* lo señala el autor en el prólogo de la novela *Doce españoles de brocha gorda*: «Pero quiso Dios que se terminase la colección de *Españoles pintados*, y viendo yo que por ser el acto voluntario todos los pájaros de cuenta habían huido de llevar allí su retrato, subí corriendo al caraman-

chón, y abrazado a mi daguerreotipo, cual otro Sancho Panza [...] hemos de bosquejar en cuatro brochazos ese puñado de *Españoles* sin pintar que se escurrieron entre los pintados». El propósito inicial de Flores fue, simplemente, trazar unos tipos a la manera de la citada colección; sin embargo, conforme avanzaba en la descripción de los mismos, teje una peripecia argumental que en un principio no pensaba realizar. Una vez finalizada la novela, Flores se da cuenta de que no ha cumplido lo prometido, presentar cuadros aislados; de ahí que pida disculpas a sus lectores por haberlos unido mediante una trama argumental. La novela, pues, ofrece un relato de indudable filiación costumbrista basada en aquellos tipos ausentes de *Los españoles* y en los de nueva aparición. Flores se ocupa, por ejemplo, de tipos y modos de vivir contemporáneos, como el estafador de nuevo cuño —el *caballero de industria*— o un original tipo de Celestina politizada —la *cuca*— que saca pingües beneficios estafando a carlistas e isabelinos. De igual forma introduce modelos sociales ausentes en *Los españoles*, como la aristocracia corrompida o el pícaro. De esta forma nos encontramos ante un relato puente entre el Costumbrismo y el Realismo, aunque en ciertos momentos el autor utilice los motivos típicos de la novela de folletín —orfanatos, personajes malévolos, persecuciones injustas, misterios...—, circunstancia que resta calidad a su obra<sup>17</sup>.

No menos interesante es el resto de su producción novelesca, especialmente su relato *Fe, Esperanza y Caridad* (1850), novela, a nuestro juicio, de corte folletinesco e influida por *Los misterios de París* de Eugenio Sue en la exposición de injusticias sociales o en la valoración negativa de los personajes eclesiásticos. Flores, al igual que Sue, denuncia las injusticias a la par que propone cambios profundos en la sociedad, desde la abolición de la pena de muerte hasta la reforma del sistema penitenciario. De menor compromiso social sería su *Historia del matrimonio* (1852), relato hilvanado mediante la presentación sucesiva de cuadros en el que los jóvenes protagonistas —Perico Derretido Malogrado y Casilda Casa-Robles y Casariego— reflejan las ingenuas relaciones amorosas de antaño. El auge de las fisiologías inspiraría a Flores en la composición de estos cuadros, época en la que convergen la novela de folletín, las escenas de costumbres y las fisiologías. Flores es, pues, receptor de todas estas tendencias al participar activamente en las diversas formas prosísticas del momento.

En lo concerniente a la obra puramente costumbrista, Flores publica en 1853 su colección de cuadros *Ayer, hoy y mañana*, recopilación de asuntos, motivos y escenas pertenecientes a tres generaciones diferentes. El costumbrismo de Flores describe la sociedad de 1800 desde una perspectiva harto nostálgica y condescendiente. La influencia de Mesonero Romanos parece estar presente en

<sup>17</sup> Flores se aleja gradualmente de su propósito inicial, prescindiendo del análisis de sus tipos para sumergirse plenamente en su mundo de ficción. De esta suerte el lector puede conocer los comportamientos de una sociedad corrompida, de una justicia venal y de unos modcos que representan el polo opuesto de la virtud. Peripecia argumental que suele sustentarse de los recursos propios del folletín; de ahí que la novela se resienta, en ocasiones, de la necesaria calidad literaria para figurar por derecho propio en el primer relato que inicia el camino de la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX, primacía que como es bien sabido le corresponde a Fernán Caballero con su novela *La gaviota*.



la elección del título —recuérdese su cuadro *Antes, ahora y después*—, aunque el contenido y enfoque de la escena y tipos varíe sustancialmente. Flores describe con cierto candor los hábitos y costumbres de sus mayores; por el contrario, en los cuadros pertenecientes a 1850 se observa una constante censura, dirigida especialmente a los nuevos hábitos o comportamientos que esa misma sociedad adopta. Al contrario que sus predecesores, Flores reivindica al tipo popular, registrando con una minuciosidad encomiable sus hábitos y peculiaridades idiomáticas. Su costumbrismo encuentra en este preciso campo el rasgo más acusado.

Los aspectos más esenciales del costumbrismo de Mesonero Romanos y Larra inciden al unísono en Flores, de ahí que no se pueda establecer un modelo único, pues utiliza tanto el tono condescendiente de Mesonero como el estilo mordaz y agresivo de Figaro. Las líneas más significativas de su costumbrismo remiten al lector a motivos harto repetitivos entre los escritores del género. Las diatribas más punzantes de su costumbrismo irán dirigidas contra aquellos adaptadores o traductores de obras francesas, modelos que reflejaban un moral relajada y unos hábitos en contradicción con la moral cristiana: maridos burlados, esposas infieles, hijos adulterinos... Situaciones que embelesaban al público y que actuaban como modelos en la sociedad de la época. La finalidad ético-docente asumida por el teatro moratiniano será para Flores el modelo a seguir; de ahí su postura y su visión negativa ante este tipo de piezas teatrales. Su obra *Ayer, hoy y mañana* es igualmente un documento de gran valor tanto para el estudioso del Costumbrismo como para el historiador, pues gracias a este mosaico de escenas podemos conocer el proceso evolutivo de un contexto histórico completamente distinto al descrito por los maestros del género.

### 3.5.5. El Costumbrismo y los novelistas de la segunda mitad del siglo. Agonía del género

El Costumbrismo es un género de moda en esta época, un tipo de literatura al cual se adscriben la casi totalidad de los grandes maestros de la novelística española de la segunda mitad del siglo XIX. En sus publicaciones figuran artículos de Pedro A. de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán..., autores encasillados en un concreto y específico género —la novela—, pero que en un momento determinado rindieron homenaje a un modelo literario —el Costumbrismo— que enriquecería y moldearía la propia novela. Las referencias de Alarcón, Valera o Galdós a los costumbristas de la generación anterior se pueden constatar hoy en día gracias a los epistolarios o colaboraciones insertas en la prensa diaria. El aprecio por el *corpus* costumbrista de Mesonero Romanos se encuentra en Galdós<sup>18</sup>. No menos reiterativo y elocuente es el testi-

---

<sup>18</sup> Benito Pérez Galdós, al igual que otros novelistas de la época, mostrará su admiración por Mesonero Romanos, tributándole un cálido homenaje al introducirlo en su mundo de ficción gracias a la creación del personaje Plácido Estupiñá —*alter ego* de Mesonero Romanos— en *Fortunata y Jacinta*. Sin embargo la deuda literaria de Galdós respecto a Mesonero la encuentra el lector en el episodio nacional *Los apóstólicos*, al afirmar

monio de Valera referente a Estébanez Calderón, elogiado y ponderado hasta la saciedad en sus sabrosas y chispeantes cartas.

En líneas generales, los novelistas que figuran en los aledaños existentes entre el Romanticismo y el Realismo suelen incorporar en sus relatos episodios o pasajes de raigambre costumbrista que pueden desgajarse fácilmente de la peripécia argumental. En *La gaviota*, al igual que otras novelas de Fernán Caballero, el lector aprecia numerosos cuadros de costumbres que podrían figurar por derecho propio en cualquier colección costumbrista. Por regla general el escritor de esta época no se limita a escribir relatos novelescos, sino que también suele publicar libros que con frecuencia llevan el título de *Cuadros de costumbres*, *Relaciones* o *Bocetos*, y cuya única misión es el análisis de tipos y escenas. Si Fernán Caballero publica *Cuadros de costumbres populares andaluzas*, Pedro Antonio de Alarcón escribe una serie de artículos en revistas periódicas que formarán parte de un libro titulado *Cosas que fueron. Cuadros de costumbres*. Al igual que los maestros del género costumbrista pertenecientes al Romanticismo, Alarcón rememora con añoranza sucesos de sus mayores y describe con gran exactitud episodios o escenas coetáneas. En Alarcón el cuadro de costumbres se desliza por los complicados límites fronterizos existentes entre el artículo de costumbres y el cuento, proyectando el escritor su propia visión de un modelo social que suele coincidir con determinados planteamientos de Mesonero Romanos y Larra. Así, por ejemplo, su artículo *Diario de un madrileño* presenta la misma estructura que *Mis ratos perdidos o ligeros bosquejos de Madrid* de Mesonero. La disección que Alarcón hace de un determinado tipo de mujer, como en su artículo *La fea*, se asemeja en no pocos aspectos a *Los calaveras* de Fígaro. De igual forma la ideología u opiniones sobre debatidos y polémicos temas —reforma del sistema penitenciario o la pena de muerte— se analizan con peculiar enfoque en sus artículos. Así en *Lo que se ve por un antejo* el lector aprecia concomitancias con el artículo de Larra *Un reo de muerte*, pues el grotesco espectáculo que rodea la fúnebre comitiva está descrito con la misma intención. No faltan en este corpus literario aquellos cuadros que muy bien podrían adscribirse al modelo establecido por las fisiologías, como *Bocanada de humo*, o artículos cuyo protagonismo lo ocupa un objeto o prenda, como el titulado *El pañuelo*.

La mayoría de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX publicaron en la prensa del momento artículos relativos a las costumbres de la época. Galdós, por ejemplo; a sus ya conocidas colaboraciones en las colecciones costumbristas *Los españoles de ogaño* y *Las españolas pintadas por los españoles* habría que añadir sus cuadros insertos en las *Fisonomías sociales*, como *El coleccionista*, *El*

---

su autor que El Curioso Parlante estaba destinado a resucitar en el siglo XIX la casi olvidada pintura de la realidad social española, al igual que Cervantes en su época, «comenzando en 1832 su labor fecunda, que había de ser principio y fundamento de una larga escuela de prosistas. Él trajo el cuadro de costumbres, la sátira amena, la rica pintura de la vida, elementos de que toma su sustancia y hechura la novela. Él arrojó en esta gran alquitara, donde bulliciosa hierve nuestra cultura, un género nuevo, despreciado de los clásicos, olvidado de los románticos, y él sólo había de darle su mayor desarrollo y toda la perfección posible».

*parlamentarista*, *El elegante*, *El veraneante* y *El cesante*, tipos descritos con singular gracejo y desenfado. La nota satírica y denunciadora asoma de igual forma en estos cuadros basados en modelos reales, como en el titulado *El cesante*, en el que Galdós alude al amargo pan de la censantía como si estuviera describiendo un caso particular, quizá el de Valera.

La adscripción al género costumbrista se hace patente también en el caso de Pereda, autor que manifestó públicamente su deuda literaria con los maestros del género, especialmente con Mesonero Romanos y Antonio Flores. No olvidemos que *Don Gonzalo González de la Gonzalera* está dedicado a El Curioso Parlante, y que en el prólogo de *Tipos y paisajes* califica la obra de Antonio Flores *Ayer, hoy y mañana* de «monumento literario». Las *Escenas montaňesas*. *Colección de bosquejos de costumbres tomados del natural*, *Tipos y paisajes* y *Tipos trashumantes* constituyen un sólido y ejemplar modelo costumbrista en el que el autor utiliza prácticamente todos los recursos y motivos literarios empleados por los maestros del género, desde la onomástica simbólica (don Anacleto Remanso, doña Sempronia Doblado, don Silvestre Seturas, don Juan Pendejo...) hasta las digresiones, enunciado de los cuadros y análisis de tipos. Las *Escenas montaňesas* —*El raquero*, *La robla*, *La noche de Navidad*, *La leva...*—, *Tipos y paisajes* —*Los baños del Sardinero*, *Al amor de los tizones*—, *Tipos trashumantes* —*Un artista*, *Un joven distinguido*— y *Esbozos y rasguños* —*El tirano de la aldea*— no son sino fieles descripciones de un costumbrismo enraizado en un contexto geográfico distinto al de Mesonero Romanos, pero idéntico en sus enfoques y postulados.

Sabido es que los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX desarrollan su mundo de ficción en un contexto geográfico determinado, analizando con gran detallismo descriptivo comportamientos y usos. El novelista de esta época prescinde en ocasiones de su mundo de ficción para desarrollar un cuadro de costumbres. De esta forma observamos cómo la gran novela de esta época trata una serie de ambientes y tipos que ya habían sido tenidos en cuenta por los costumbristas en un período en el que la pintura de la realidad contrastaba grandemente con los usos literarios del Romanticismo. En este sentido los costumbristas no hicieron sino preparar el camino de la novela de la segunda mitad del siglo XIX, y los novelistas no prescindieron de este material literario. Sin embargo, justo es reconocer que esta presencia del Costumbrismo en la novela es desigual.

El Costumbrismo en la segunda mitad del siglo XIX es un género lo suficientemente amplio como para admitir en sus filas a colaboradores de muy dispar credo ideológico y literario. Frente a escritores que publicaron un copioso número de cuadros de costumbres —Carlos Frontaura, Eusebio Blasco, Enrique Sepúlveda, Roberto Robert— aparecen otros cuyas publicaciones fueron más bien esporádicas y motivadas por compromisos contraídos con una determinada editorial o con algún colector. Esta última circunstancia suele ser la más común, pues escritores como Vicente Barrantes<sup>19</sup>, Mariano

<sup>19</sup> Vicente Barrantes Moreno (1829-1898), autor de varios trabajos de crítica literaria y de diversas obras histórico-etnográficas, era conocido con los seudónimos Publicio y El



de Cavia<sup>20</sup>, Eduardo de Lustonó<sup>21</sup>, Manuel Matoses<sup>22</sup>, Ramón de Navarrete<sup>23</sup> y Eduardo de Palacio<sup>24</sup>, entre otros, no ofrecen, a diferencia de los anteriores, un detenido y amplio estudio sobre las escenas y tipos de la época.

Abate Cascarrabias. Su presencia en el género costumbrista es ciertamente limitada. Asiduo colaborador de los principales periódicos de la época —*Las Novedades*, *La Ilustración*, el *Semanario Pintoresco Español*, *El Mundo Pintoresco*...—, su presencia en las colecciones costumbristas es prácticamente nula, pues sólo colabora con un artículo —*La mujer de Filipinas*— perteneciente a *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. De índole satírica fueron sus colaboraciones pertenecientes al periódico *Las Píldoras*, publicación fundada por el propio Barrantes que llevaba por subtítulo *Folletos satíricos quincenales sobre todos los sucesos de actualidad; escritos en verso o en prosa, en agrio o en dulce, o como quiera Dios...* y *El Abate Cascarrabias*.

<sup>20</sup> Mariano de Cavia (1855-1920) es, tal vez, la máxima figura del periodismo español en su época. Famoso por sus crónicas taurinas firmadas con el seudónimo de Sobaquillo, publicó en *El Liberal* el célebre artículo *El incendio del Museo del Prado*, que produjo una fuerte impresión en el público y motivó que el Gobierno tomara medidas protectoras inusuales en la época. Con el título *Despachos del otro mundo* publicó una sección en la que hacía intervenir a famosos personajes fallecidos para que diesen su opinión sobre sucesos de actualidad. Cabe destacar sus pinturas festivas reunidas en los libros *Azotes y galeras* (1891), *Salpicón* (1892) y *Grajeas. ¡Aquellos tiempos! Historia de un brillante* (1901).

<sup>21</sup> Madrileño, nacido en 1849 y fallecido a finales del siglo XIX. Conocido con el seudónimo de Albillo. Redactor de las publicaciones *El Figaro*, *Doña Manuela*, *Las Disciplinas*, *El Buñuelo*, *La Filoxera*, *Los Madriles*, *Madrid Cómico*, etc. De su producción costumbrista cabe destacar *La capa del estudiante*. *Cuentos y artículos de costumbres* (1880) y *La cómico-manía*. *Bocetos de malas costumbres divididos en tres cuadros* (1868). Lustonó fue asiduo colaborador de las principales colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX. Autor de los artículos *El zarzuelero*, *El librero de viejo* y *El memorialista* (*Los españoles de ogaño*); *La redacción de un periódico demoledor* y *El lipendi* (*Madrid por dentro y por fuera*), y *La que viene a menos* (*Las españolas pintadas por los españoles*).

<sup>22</sup> Matoses (1844-1901) fue al igual que Lustonó asiduo colaborador de las principales colecciones costumbristas de la época. Sus artículos fueron los siguientes: *El peluquero* (*Los españoles de ogaño*); *La portera*, *La hora de las modistas* y *El periódico callejero* (*Madrid por dentro y por fuera*); *La futura*, *La bien relacionada*, *La conspiradora*, *Las que se pintan* y *La señora de pronto* (*Las españolas pintadas por los españoles*).

<sup>23</sup> Célebre autor madrileño (1822-1889) que popularizó el seudónimo Asmodeo, aunque también utilizara otros menos conocidos, como Mcfistófeles. José Núñez de Lara y Távira, Marqués de Valle Alegre y Pedro Fernández. Escribió en casi todos los periódicos, principalmente en el *Semanario Pintoresco Español*, *La Moda Elegante*, *La Ilustración Española*, *La Ortiga*, *El Eco del Comercio*, *El Heraldo*, etc. Escritor fecundísimo que introdujo las crónicas del mundo elegante en la prensa de la época.

Su obra costumbrista aparece en época temprana, como sus artículos *La coqueta* y *El elegante*, cuadros pertenecientes a *Los españoles pintados por sí mismos*. Con posterioridad publicaría en la colección *Madrid por dentro y por fuera* los titulados *El gran baile* y *El asalto*, artículos en los que se describen los nuevos comportamientos de la llamada *sociedad de buen tono*.

<sup>24</sup> Escritor festivo que publicó numerosos artículos en revistas de corte satírico como *El Perro Grande*, *Madrid Cómico*, *El Gato Negro*... No menos relevantes fueron sus pinturas festivas editadas en forma de libro como *Cuadros vivos* (1891), *El fraile del Rastro*, *Cuadro de costumbres de 1804 a 1808* y *Adán y compañía*. *Cuadros históricos* (1892). Igualmente interesantes fueron sus artículos de costumbres insertos en las colecciones costum-

Uno de los escritores costumbristas más sobresalientes del momento fue Carlos Frontaura, asiduo colaborador en las colecciones costumbristas más importantes de la época. Sus artículos *Los pobres (Los españoles de ogaño)*, *La fea y La madre de la dama joven (Las españolas pintadas por los españoles)*, *Un boato de costumbres (Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos)* y *La mujer de Oviedo (Las mujeres españolas, portuguesas y americanas...)* son de una excelente calidad literaria. No menos interesantes son sus producciones netamente costumbristas<sup>25</sup> —desde el *Viaje cómico a la Exposición de París* y *La galería de matrimonios* hasta *Las tiendas* y *Tipos madrileños*— en las que Frontaura recorre un amplio mundo social de muy diverso comportamiento y costumbres: cesantes hambrientos, lechuguinos o pisaverdes relamidos y un multivariado mundo de tipos y escenas en donde campea la más sana moral. A sus conocidas dotes de festivo escritor costumbrista habría que añadir sus relatos novelescos, especialmente *Brígida* y *Miedo al hombre*, y sus piezas dramáticas y musicales plagadas de tipos y escenas de fácil adscripción costumbrista como *El duende del mesón*, *Doña Mariquita*, *En las astas del toro*, *Los pecados capitales...* No menos significativa es la fundación y dirección del periódico *El Cascabel*, publicación de corte festivo y satírico que por espacio de doce años (1863-1875) contribuyó con sus campañas periodísticas a la Restauración.

Eusebio Blasco fue, al igual que los anteriores, habitual colaborador de las ya citadas colecciones costumbristas, tal como lo corroboran sus artículos *La surripanta (Las españolas pintadas por los españoles)* y *¡Forastero, addío! (Madrid por dentro y por fuera)*. Escritor importantísimo en los anales del Costumbrismo de la segunda mitad del siglo XIX, fue director y colector de *Madrid por dentro y por fuera*, colección que reunió a los más afamados escritores costumbristas de la época. Sus obras *Madrid pintoresco* (1903) y *Escenas y tipos de Madrid* (1903-1906) son un rico mosaico de estampas madrileñas en las que no faltan los oficios y profesiones más representativos del Madrid castizo. Sin embargo, su fama se debió a un nuevo género teatral, el *biffo*, importado de París por el empresario Francisco Arderús. Gracias a su obra *El joven Telémaco*, la primera pieza teatral española del género estrenada en Madrid, Blasco gozó de gran prestigio entre sus coetáneos, que oscurecería sus producciones costumbristas.

De Enrique Sepúlveda deben destacarse las sucesivas publicaciones monográficas destinadas al análisis de las costumbres madrileñas gracias a un orden establecido de antemano (desde el comienzo de un nuevo año hasta su finalización), planteamiento idéntico al utilizado por Mesonero Romanos en *Mis ratos perdidos*, en el que los meses de un determinado año actúan como capítulos o compartimientos cuya única misión es la recepción de los más variados comportamientos o costumbres de las clases sociales. A través de sus publicacio-

---

bristas del momento, como los cuadros *El vendedor ambulante*, *El trapero*, *El empleado crónico* y *El cochero de alquiler (Los españoles de ogaño)*; *Un día de gran parada (Madrid por dentro y por fuera)*; *La economía (Las españolas pintadas por los españoles)*, y *La gente de teatro (Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos)*.

<sup>25</sup> Las escenas de costumbres más interesantes se encuentran en *Las tiendas*, *Diálogos humorísticos*, Madrid, Fernando Fe, 1876, y *Tipos madrileños. Cuadros de costumbres*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888.

nes<sup>26</sup> el lector conoce con sumo detalle los tipos y escenas de un Madrid en continua ebullición, desde la adopción de costumbres o modas de nuevo cuño hasta las recientes configuraciones urbanísticas o paseos de buen tono. No faltan en este mosaico las escenas de rancio sabor costumbrista como las romerías o verbenas, costumbres de ilustre tradición literaria que ocupan un lugar privilegiado en los anales del Costumbrismo.

Semejante importancia a los anteriores escritores tuvo Roberto Robert, promotor y director de la primera colección destinada al estudio de la mujer —*Las españolas pintadas por los españoles*—, que aglutinaría a escritores de distinta generación y dispar tendencia literaria y credo ideológico. Sus colaboraciones en dicha colección —*La señorita cursi*, *Las comadres políticas*, *La enamorada*, *La española neta*, *La tertuliana de café*, *La amiga* y *La Venus caduca*— y en otras posteriores —*El suizo viejo* y *Una sesión del Congreso*, cuadros pertenecientes a *Madrid por dentro y por fuera*— ofrecen una variada gama de tipos y comportamientos sociales descritos con soltura, gracejo y casticidad. El tono festivo o satírico de sus cuadros subyace no sólo en sus artículos de costumbres sino también en obras de dispar enfoque y contenido como *Los cachivaches de antaño*, *Los tiempos de Maricastaña* y *El mundo riendo*. Roberto Robert, al igual que la gran mayoría de los ya mencionados escritores costumbristas, yace en el más completo olvido y sólo un detenido análisis o escrutinio de las colecciones situaría a cada uno de ellos en su justo lugar.

### 3.6

## Las colecciones costumbristas

### 3.6.1. *Los españoles pintados por sí mismos*

El género costumbrista alcanza una difusión poco común a mediados del siglo XIX. Quedan atrás las excelentes muestras de Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón, pilares básicos de un costumbrismo canalizado gracias a la publicación de volúmenes colectivos o colecciones que tendrían un gran éxito editorial. Desde la aparición de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844; 2.<sup>a</sup> ed., 1851) hasta la publicación de *Álbum de Galicia* (1897) el cuadro de costumbres da muestras de una gran vigencia. La colección se convierte así en un género de

<sup>26</sup> El impresor Ricardo Fe editó un total de cinco volúmenes que llevan por título *La vida en Madrid*. Los años analizados corresponden a las fechas comprendidas entre 1885 y 1888. De no menos interés son sus publicaciones *Madrid viejo. Crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la Villa y Corte en los siglos pasados*, Madrid, Fernando Fe, 1888; *Madrid, 1891-1892. Artículos, cuentos, semblanzas*, Madrid, Imprenta de la Revista de la Navegación y Comercio, 1892, y *El Madrid de los recuerdos. Colección de artículos precedidos de una carta de D. Eusebio Blasco, y un prólogo de D. Carlos Fernández Shaw*, Madrid, 1897.



moda al que todo escritor debía pagar tributo como colaborador. Tanto Alarcón como Valera, Galdós o Pardo Bazán colaboraron en estas magnas antologías costumbristas, convertidas hoy en día en auténticas rarezas bibliográficas.

Los antecedentes literarios de *Los españoles pintados por sí mismos* se remontan a la obra inglesa *Heads of the People, or Portraits of the English* (hacia 1838) y a la francesa *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842); sin embargo, si la prioridad de *Heads of the People* y su influencia está aceptada, la calidad literaria es mayor en la francesa, siendo ésta el modelo ejemplar de las colecciones costumbristas españolas. Aun así es necesario tener en cuenta la publicación de *Paris, ou Le Livre des cent-et-un* (1831-1834), primer ejemplo de obra colectiva (incluyendo a Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo) y antecedente inmediato de las obras recientemente citadas, obra de dispar calidad literaria e híbrida en cuanto a la presentación de sus artículos, pues da cabida a las dos modalidades del género: la escena y el tipo.

En la colección *Los españoles* —formada por un total de 92 tipos— colaboraron los más afamados escritores de la época<sup>27</sup>, desde políticos y eruditos hasta novelistas o periodistas. No faltan en esta ingente nómina las colaboraciones de autores no profesionales de las letras que tenían ciertas veleidades literarias. Al lado de los llamados propiamente escritores costumbristas —Mesonero, Estébanez Calderón, Flores...— aparecen ocasionales autores de cuadros de costumbres conocidos tanto por sus relatos novelescos como por su producción teatral o poética. *Los españoles* es un rico mosaico de colaboraciones que permite de esta forma abordar los más diversos tipos de la sociedad española. Por todo ello la calidad literaria de la colección es un tanto dispar, a consecuencia de la desigual profesionalidad de sus colaboradores. La misma tendencia ideológica y desigual trayectoria literaria son aspectos que resaltan al analizar este corpus costumbrista, pues figuran en dicha colección escritores de muy dispar credo político y literario. Otro tanto ocurre con el agrupamiento generacional, fundiéndose en la colección afamados y consagrados escritores con noveles autores ilusionados con la consecución de una pronta fama literaria.

Los tipos suelen ser, en la mayoría de los casos, de procedencia urbana, y en contadas ocasiones, provinciana. En este último caso se trata de personas no nacidas en Madrid pero que ejercen tradicionalmente un trabajo preciso —aguadores, cocheros, nodrizas, serenos...—. Los tipos populares, aunque menos frecuentes, ocupan también un lugar preferente en la colección; sin embargo, serán los pertenecientes a la clase media quienes proporcionen mayor material costum-

---

<sup>27</sup> Bretón de los Herreros —*La nodriza, La lavandera, El avisador*—, Hartzenbusch —*El ama de llaves*—, Abenámbar —*El choricero y El aguador*—, Mesonero Romanos —*La patrona de huéspedes, El pretendiente*—, Rivas —*El hospedador de provincia*—, Estébanez Calderón —*La celestina*—, Frente a los maestros consagrados aparecen los artículos de los entonces noveles escritores, como Flores —*El barbero, La santurrona, El hortera, La cigarrera, El boticario*—, García Gutiérrez —*El escribiente memorialista, El cazador*—, Salas y Quiroga —*El diplomático, La actriz, La viuda del militar*—, Navarro Villoslada —*El canónigo*—, Neira de Mosquera —*El gaitero gallego*—, Zorrilla —*El poeta*—, G. Tejada —*El retirado*—, Albuérne —*El sereno*—, A. Ferrer del Río —*El indiano, El diputado a Cortes*—.

brista. Los representantes de la Iglesia y de la Administración aparecen descritos desde múltiples ópticas, desde el clérigo de misa y olla, la santurrona, el santero o el sacristán hasta el covachuelista, el empleado o el cesante. No faltan los tipos relacionados con las letras —el poeta, el aprendiz de literato, la marisabidilla— o con oficios marginales, como el charrán, el baratero, el presidiario, la mujer de mundo..., mosaico costumbrista de muy diverso contexto social en el que no podían faltar los retratos de lechuguinos, petimetres, gomosos, coquetas... Formas de vivir denunciadas y ridiculizadas tanto en *Los españoles pintados por sí mismos* como en otras colecciones de la segunda mitad del siglo XIX.

Si el contenido de la colección es de índole muy dispar, no sucede lo mismo con los recursos literarios utilizados por los colaboradores, pues todos emplean los puestos en boga por Mesonero Romanos y Larra, desde el enunciado del artículo y el uso de citas y epígrafes hasta las sutiles reflexiones relacionadas con el oficio o profesión. Asimismo se observa una doble modalidad en estos artículos de costumbres; por un lado, el cuadro puramente descriptivo, sin acción alguna; por otro, el cuadro animado, dotado de una peripecia argumental y de gran semejanza con el cuento. El Costumbrismo incisivo, mordaz y agresivo que aparece en ciertos artículos destinados al análisis de los sectores políticos y administrativos nos recuerda el peculiar estilo de Fígaro. El tono condescendiente, burlón y ajeno a la política nos trae a la memoria el material costumbrista de El Curioso Parlante. Ambos serán los mentores ideológicos, los guías más relevantes de esta primera colección. El Costumbrismo alcanza así su máxima cota de popularidad, y no sólo será el periódico el que difunda el artículo de costumbres, sino un nuevo producto editorial —la colección o volumen colectivo— quien divulgue a partir de 1840 el Costumbrismo en su modalidad de tipos.

### 3.6.2. Las colecciones posteriores: feminismo, localismo, regionalismo

La colección *Los españoles pintados por sí mismos* tuvo una indudable influencia en las obras publicadas tanto en España como en el mundo hispanoamericano. Si la colección *Los españoles* intenta emular los pasos de *Les français*, tal como se desprende del criterio adoptado por su editor Boix, la obra española incidirá de forma directa en las posteriores colecciones editadas en castellano. La primera colección que intentó seguir los pasos de *Los españoles* fue *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas*, que debía constar de dos volúmenes de 40 tipos cada uno, publicándose, al igual que *Los españoles*, por entregas. El propósito inicial no se vio cumplido, pues sólo aparecieron dos entregas. La primera firmada por Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), titulada *La dama de gran tono*; la segunda, por Antonio Flores, con el nombre de *La colegiala*. La presencia de dicho escritor está en contradicción con la intencionalidad de la obra, pues el título especifica bien claro que la colección estaría encomendada a mujeres<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid, Imprenta del Panorama Español, 1843. Rarísimo ejemplar que puede consultarse en la Hemeroteca

La segunda derivación de *Los españoles pintados por sí mismos*, publicada en España con carácter no provincial, sería *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872), colección que figura por derecho propio como pieza señera en los anales del Costumbrismo dedicado al análisis de la mujer después del fallido intento de *El álbum del bello sexo*. En dicha colección el estudio de tipos está en función de los propios intereses de los colaboradores, enjuiciándose desde su peculiar óptica los diversos comportamientos de la mujer. Visión parcial al estar condicionada por la atenta mirada e interés de una sociedad regida por el hombre. Él será quien establezca las líneas de conducta que debe seguir la mujer; de ahí que su misión sea sólo la de esposa fiel y amantísima madre, situaciones que en muchas ocasiones no están ni siquiera determinadas por su propia decisión. Un matrimonio ventajoso será con frecuencia la meta impuesta por los progenitores o tutores de turno. La mujer culta e instruida no encuentra su puesto en esta sociedad pergeñada por el hombre. Tan sólo los oficios humildes desempeñados por la mujer están enjuiciados desde una óptica más benevolente.

En *Las españolas pintadas por los españoles* no sólo se analizan oficios o profesiones femeninos, sino también aquellos aspectos que configuran su peculiar comportamiento, como en los artículos de Pedro Avial —*La celosa*—, Roberto Robert —*La enamorada*—, Eduardo Quilez —*La habladora*—, Ángel Avilés —*La curiosa*—, Antonio Sánchez Pérez —*La mojigata*—. En otras ocasiones se analiza a la mujer desde la exclusiva perspectiva de la profesión del marido, como en los cuadros de Galdós —*Cuatro mujeres* y *La mujer del filósofo*— o como modelo antagónico de un determinado sistema de vida. A tal respecto cabría señalar el artículo *La que va a caer* de Roberto Robert, en el que se censura la nefasta educación de la mujer. En definitiva, la presente colección es una visión parcial de la sociedad española, cuyo único punto de referencia es el hombre. Sólo la aparición de colecciones dedicadas a la mujer y escritas por ellas mismas —*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*— servirá de claro reflejo de los usos, comportamientos y aspiraciones del llamado *bello sexo*. Hasta este preciso momento sólo obtendremos un retrato sesgado y desvirtuado.

En el año 1872 aparece una colección —*Los españoles de ogaño*—<sup>29</sup> que puede considerarse como heredera directa de *Los españoles pintados por sí mis-*

---

Municipal de Madrid, sig. AH/15/1. El artículo de Gertrudis Gómez de Avellaneda nada aporta al conjunto de su obra literaria; sin embargo, el de Flores sí es un cuadro mordaz y festivo en el que se reflejan las costumbres de ciertas madres que, en período de lactancia, dejan a sus hijos en manos de una *montañesa rolliza* con tal de no abandonar las costumbres impuestas por la sociedad de buen tono. El sistema educativo relacionado con este contexto social será duramente censurado en el artículo *La colegiala*.

<sup>29</sup> *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872.

En esta colección predominan los tipos urbanos, algunos de nueva aparición, como *El banquero* y *El jugador de Bolsa*, de A. Ruigómez y R. de Uján, respectivamente. En otras ocasiones los motivos son prácticamente idénticos a los descritos en *Los españoles pintados por sí mismos*, como los artículos *El cesante*, *El empleado crónico*... El auge de la prensa parece recobrar nuevos ímpetus a tenor de los artículos dedicados a dicho medio de comunicación: *El vendedor de periódicos*, *El periodista peatón*, *El noticiero*, *El periodista de ofi-*



mos. Desde un principio el prologuista —Victoriano Suárez— señala la línea de conducta asumida por el equipo de colaboradores: análisis de los tipos más representativos para poder así desvelar los oscuros vericuetos de la vida española. Gracias al cotejo realizado entre ambas colecciones el lector asiste a la aparición de nuevas profesiones y oficios. Por primera vez se observa cómo han desaparecido ciertos trabajos artesanales o tipos de ilustre tradición literaria, como el protagonista del artículo *El bandolero* de B. Gómez, de *Los españoles pintados por sí mismos*. La colección *Los españoles de ogaño* refleja de este modo los renovados comportamientos sociales del momento: la mesocracia, la aristocracia de nuevo cuño, las especulaciones bolsísticas, la venalidad de políticos y gobernantes, las sociedades anónimas son descritas y analizadas con precisión. Todo un panorama desolador en el que la corrupción campa por doquier. Ni siquiera la Universidad se libra de tal diatriba, considerada un cadáver que agoniza ante la ineficacia y corruptela de los gobernantes. El afán de lucro y de aparentar lo que no se tiene son otros males que aquejan a esta sociedad abocada irremediablemente al desastre del 98.

La colección *Madrid por dentro y por fuera* (1873) entronca desde el punto de vista satírico y mordaz con *Los españoles de ogaño*. El concepto de sátira y su propósito de reflejar las glorias y ruindades de Madrid mediante la elaboración de una guía es un clásico precedente literario puesto en práctica por los costumbristas. Las obras de Liñán y Verdugo —*Guía y avisos de forasteros*—, Remiro de Navarra —*Los peligros de Madrid*—, Juan de Zabaleta —*El día de fiesta por la mañana*—, Gómez Arias —*Recetas morales, políticas y precisas para vivir en la Corte*—, Nipho —*Los engaños de Madrid y trampas de sus moradores*—, Ignacio de la Erbada —*Los fantasmas de Madrid y estafermos de la Corte*— pudieron ser tomadas como modelos en una época en la que este tipo de obra adquiere un gran auge, pues el tema de los peligros de la vida cortesana para aquel que llega de provincia subsiste durante todo el siglo XIX<sup>30</sup>. El director de la colección, Eusebio Blasco (1844-1903), alude tanto en la Introducción como al final de la obra a los peligros de Madrid y a los problemas y males que aquejan a la sociedad española. En *Madrid por dentro y por fuera*, al contrario que en las colecciones anteriores, la escena es la auténtica protagonista. Tan sólo un reducido número de cuadros —*El guapo de oficio*, *El usurero*, *El lipendi*, *Los alabarderos*, *La portera*, *Los vividores*, *El aguador* y *Caretas nuevas*— se limitan al análisis de tipos. La descripción de ambientes ocupa, pues, un lugar privilegiado en la presente colección. En los cuadros *La puerta del Sol*, *La Bolsa*, *Una sesión del Congreso*, *La misa de una*, *Los jardines del Retiro*, *La tertulia de confianza*, *El café Imperial*, *La Carrera de San Jerónimo...* se describen los comportamientos y hábitos de los madrileños desde una perspectiva humorística y satírica. *Madrid por dentro y*

---

*cio*, *El revistero...* La atención a tipos muy variados se aprecia en la presente colección, desde la suripanta, el gancho, el petardista o la parroquiana de café hasta el caballero de industria, el aspirante a ministro, el gorrista o el viejo verde.

<sup>30</sup> Destacamos dos publicaciones de sumo interés al respecto. La primera debida a Manuel Ossorio y Bernard, *Libro de Madrid y Advertencia de forasteros*, Madrid, Imprenta de Moreto Rojas, 1887. La segunda, la obra de Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid en 1886*, Madrid, Fernando Fe, 1887.

por fuera registra con precisión admirable todos los cambios sociales, desde las nuevas costumbres impuestas por la moda —*El asalto*— hasta los recientes tipos enriquecidos por negocios fraudulentos, como los protagonistas del artículo *La soirée de los señores de Macaco*. La venalidad y corrupción de los gobernantes, la permisividad de los llamados hombres de Estado se pintan acentuando los males que aquejan a España. La colección hace gala en determinados momentos de una ferocidad y comicidad únicas, como en el artículo *Las fieras del Retiro*, mordaz sátira sobre el comportamiento de los políticos.

La difusión de las colecciones costumbristas españolas en el ámbito iberoamericano produjo las colecciones *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (Madrid-La Habana-Buenos Aires, 1872-1876), *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* y *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*.

La primera colección, limitada a describir a la mujer, refleja en sus páginas todo el mundo iberoamericano. Desde el punto de vista editorial es la obra de mayor alcance de todas las colecciones citadas. Sus ilustraciones van cromolitografiadas en cartulina, en impresión independiente del libro. En dicha obra colaboraron los escritores de mayor prestigio, desde reconocidos novelistas o dramaturgos a poetas y eruditos en general. Es colección que prescinde de la clásica división de los tipos con arreglo a sus correspondientes oficios o profesiones. Los colaboradores se limitan sólo y exclusivamente a describir con palabras sumamente elogiosas el tipo de mujer perteneciente a su provincia, de ahí que el cuadro pierda vigencia e interés, pues para cada uno de los correspondientes autores la mujer de su provincia suele ser la más hacendosa, bella y trabajadora. Esporádicamente surgen pequeños destellos costumbristas relativos a romerías, casamientos, entierros y festividades en general. La lectura se hace monótona y un tanto tediosa, aunque de vez en cuando aparecen formas curiosas de vivir e impropias de la época, como el retrato de la mujer *emparedada* de Alarcón o los entierros de mujeres vírgenes en el cuadro *La mujer de las Baleares*. Los comportamientos sociales de este conglomerado de mujeres no siempre son idénticos: frente a las pertenecientes a las provincias gallegas o vascas —incorporadas a las faenas típicas del campo al igual que el hombre— surge un tipo de mujer, como la andaluza, incapaz de realizar trabajos de este tipo, pues sería motivo de deshonor y deshonor para la familia.

En lo que respecta a *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, la presencia de *Los españoles pintados por sí mismos* incide de nuevo en esta colección, aunque se introducen escenas que remiten al lector al Costumbrismo del primer tercio del siglo XIX. De esta forma observamos la presencia de tipos —el hombre de Estado, el cazador, el cacique, el sacamuelas, el caballero de industria, el presidiario, el contrabandista de obras literarias...— que ya habían sido analizados con anterioridad; por otro lado, un escenario de indudable filiación costumbrista: la verbena, la Semana Santa, las corridas de toros, la romería de San Isidro... La colección no se limita a ofrecer un panorama pintoresco de las costumbres sino que incide con acierto en problemas de naturaleza complicada, como la revisión y análisis de la herencia española en la América hispánica.

*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* incurre de nuevo en un tipo de costumbrismo dedicado al estudio de la mujer, aunque

los puntos de vista y las reflexiones son muy distintos a las de las anteriores colecciones. Los comportamientos son revisados por la propia mujer, consciente de su lastre histórico y prejuicios sociales. La actitud de las colaboradoras es de índole reformista, reivindicativa, aunque no revolucionaria, en cuanto a su equiparación con los derechos y obligaciones del hombre. El artículo *La gallega* de Emilia Pardo Bazán ilustra a la perfección dicho aspecto, pues denuncia todo tipo de tropelías o vejaciones que sufre la mujer. Así se convierte el Costumbrismo en un género híbrido, enriquecido con las nuevas tendencias ideológicas y filosóficas de la época; de ahí que refleje el pensamiento krausista, empeñado, entre otras cosas, en la reivindicación de la mujer a través de la educación.

*Los españoles pintados por sí mismos* no sólo propició la aparición de obras colectivas de idéntico género en el ámbito americano, sino que también tuvo una presencia, aunque tímida, en provincias. El primer ejemplo temprano lo tenemos en *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859), colección en la que predominan los tipos populares, en contraposición a la prácticamente nula aparición de tipos relacionados con la política o con las clases sociales más elevadas. La colección, redactada en su totalidad en castellano, introduce con frecuencia numerosas variantes idiomáticas de la lengua autóctona. Incluso no pocos cuadros aparecen enunciados en valenciano, como *El palleter*, *El foguerer*, *La peixcaora*, *El grane-rer*, *El formacher*... Otros, sin embargo, figuran en castellano, como *El síndico del Tribunal de las Aguas*, *El barquero de la Albufera*, *El cohetero*, etc. El análisis de los tipos es prácticamente idéntico al de *Los españoles*, modelo fielmente imitado hasta en la utilización del artículo de costumbres en verso, como *El grane-rer*, *El coloquero* y *El cocotero*. En su conjunto *Los valencianos* nada nuevo aporta desde el punto de vista literario, aunque sí merece ser destacado su indudable valor histórico y su importancia en la fijación de tipos no descritos con anterioridad. Es material valioso para los estudios relacionados con la cultura autóctona valenciana, al igual que *Álbum de Galicia*<sup>31</sup>, última colección costumbrista dedicada al análisis de tipos pertenecientes a una comunidad con rasgos característicos y distintos a los descritos en *Los españoles pintados por sí mismos*. Con la publicación de *Álbum de Galicia* se cierra el amplio panorama de las colecciones costumbristas de la segunda mitad del XIX.

<sup>31</sup> *Álbum de Galicia*, El Ferrol, 1897. Volumen en el que Victorino Novo García, con el anagrama Antonio Círvigo, reúne tardíamente una serie de cuadros de costumbres escritos en diversos momentos por autores gallegos —M. Paz Novoa, Lisardo Barreiro, Valentín Lamas, Agustín Mosquera, Neira de Mosquera...—, como si con ello quisiera llevar a cabo el malogrado proyecto de *Los gallegos pintados por sí mismos*, que intentó publicar la tertulia literaria conocida con el nombre «Galicia Literaria», por los años 1875 y 1876. Por ejemplo, el cuadro de Emilia Pardo Bazán *La gallega* se había publicado con anterioridad en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*.



# Bibliografía

- ALONSO CABEZA, M.<sup>a</sup> Dolores**, “Costumbrismo y realismo social”, *RLit* 44 (1982), págs. 69-96.
- ALVAR, Manuel**, “Historia de la palabra *ensayo* en español”, en *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977*, Málaga, Diputación (1980), págs. 13-43.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, “Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español”, *Íns* 574 (1994), págs. 26-28.
- ANDERSON, Ferris**, “Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós”, *CHA* 464 (1989), págs. 63-95.
- ARANGUREN, José L. López**, *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa (1965).
- AREGGER, Agnes J.**, *Heine und Larra. Wirkungsgeschichte eines deutschen schriftstellers in Spanien*, Zürich, W. Reihe (1981).
- ARGULLOL, Rafael**, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus (1982).
- “El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Marisa SIGUÁN (ed.), *Romanticismo / Romanticismos*, Barcelona, PPU (1988), págs. 205-213.
- AYALA ARACIL, M.<sup>a</sup> Ángeles**, “Los españoles de ogaño”, *ALEUA* 3 (1984), págs. 65-94.
- “*Madrid por dentro y por fuera*, colección costumbrista de 1873”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 135-145.
- “Galdós y Mesonero Romanos”, en *Galdós. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)*, Madrid, UCM (1989), págs. 121-128.
- *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Universidad (1993).
- “José Zorrilla y las colecciones costumbristas”, en *Actas del Congreso José Zorrilla: una nueva lectura*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad (1995a), págs. 231-240.
- “Costumbrismo y reivindicación feminista”, *EC* 8, 2 (1995b), págs. 11-20.
- AYMES, Jean-R.**, “Mariano José de Larra: ensayo bibliográfico”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra*, París, Belles Lettres (1983), págs. 45-95.
- “Las interpretaciones de la obra de Mariano José de Larra”, en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas. Evocaciones del Romanticismo hispánico...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 153-180.
- BAKER, Edmund**, “Larra, los jardines públicos y la sociabilidad burguesa”, *ROcc*, 2.<sup>a</sup> ép., 12 (1982), págs. 43-57.
- BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949).
- *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos (1963).
- *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC (1992).
- BEHIELS, Godelieve**, *Recherches sur la critique littéraire de Mariano José de Larra*, Universidad de Lille III (1978). Tesis doctoral.
- “Larra, crítico de traducciones”, *Liv* 3 (1993), págs. 19-29.

**BENÍTEZ, Rubén** (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979).

— “Larra en Galdós”, *LT* 3 (1989), págs. 171-184.

**BERASALUCE, Ana M.<sup>a</sup>**, *Sebastián de Miñano y Bedoya (1779-1845)*, Pamplona, EUNSA (1983).

**BERKOWITZ, Diana C.**, *The nature of Larra's prose: An analysis of the “artículos”*, New York University (1970); Ann Arbor, University Microfilms International (1983).

**BLANCO, Juan F.** (ed.), *La España pintoresca del siglo XIX: selección de artículos del “Semanario Pintoresco Español”*, Salamanca, Diputación (1992).

**BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos (1891-1894), 3 vols.; 2.<sup>a</sup> ed., 1899-1904; 3.<sup>a</sup> ed., 1909.

**BOZAL, Valeriano**, “Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca”, *CHA* 388 (1982), págs. 51-61.

**BURGOS, Carmen de**, “*Fígaro*” (*Revelaciones, “Ella” descubierta, Epistolario inédito*), Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo (1919).

**CALDERA, Ermanno**, “Il problema del vero nelle *Escenas matritenses*”, *MSI* 8 (1964), págs. 101-120.

**CANO BALLESTA, Juan** (ed.), Mariano J. de LARRA. *Artículos sociales, políticos y de crítica literaria*, Madrid, Alhambra (1982), págs. 1-108.

**CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio**, *El solitario y su tiempo. Biografía de don Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*, Madrid, Colección de Escritores Castellanos (1883), 2 vols.

**CARAVACA, Francisco**, “Notas sobre las fuentes literarias del costumbrismo de Larra”, *RHM* 29 (1963), págs. 1-22.

**CARRERAS CANDI, Francisco**, *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, Editorial A. Martín (1931), 3 vols.

**CENTENO, Augusto**, “*La Nochebuena de 1836* y su modelo horaciano”, *MLN* 50 (1935), págs. 441-445.

**CERNUDA, Luis**, “A Larra con unas violetas (1837-1937)”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 19-20.

**CHAVES, Mannel**, *Don Mariano José de Larra (Fígaro). Su tiempo, su vida, sus obras*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía (1898).

**CHELINI, Rosanna**, “Una nota di costume: *El Pantorana*”, *MSI* 8 (1964), págs. 122-133.

**CORREA CALDERÓN, Evaristo**, “Análisis del cuadro de costumbres”, *RIE* 7 (1949a), págs. 65-72.

— “Los costumbristas españoles del siglo XIX”, *BHi* 51 (1949b), págs. 291-316.

— (ed.), *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos*, Madrid, Aguilar (1964).

**CORTÉS, Cayetano**, “Vida de don Mariano José de Larra, conocido vulgarmente bajo el pseudónimo de Fígaro”, en *Obras completas de Fígaro (Don Mariano José de Larra)*, vol. IV, Madrid, Imprenta de Yenes (1843), págs. I-XXXIV.

**COTARELO Y MORI, Emilio**, “Elogio biográfico de Don Ramón de Mesonero Romanos”, *BRAE* 12 (1925), págs. 153-191, 309-353, 433-469.

**DÉROZIER, Albert**, “¿Por qué una revisión de Larra?”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra* (1983a), págs. 13-34.

— (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983b).

**DÍAZ LARIOS, Luis**, “Viajeros costumbristas en Francia (en torno a los *Viajes de Fray Gerundio*)”, en *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, PPU (1886), págs. 141-161.

**DOWLING, John**, “La sátira del Romanticismo: las perspectivas de Gorostiza, Mesonero y Alenza”, *Ojan* 4 (1990), págs. 30-40.

**ESCOBAR, José**, “Un soneto político de Larra”, *BHi* 71 (1969), págs. 280-285.

— “Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Rementería y Fica, redactor del *Correo Literario y Mercantil*”, *BRAE* 50 (1970), págs. 559-573.

— “*El Pobrecito Hablador* de Larra y su intención satírica”, *PSA* 64 (1972), págs. 5-44.

— *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española (1973).

— “Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral en la temporada de 1834”, *NRFH* 25, 1 (1976a), págs. 45-72.

— “Un tema costumbrista: las casas por dentro en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, *El Observador* y *El Curioso Parlante*”, *RCanEH* 1 (1976b), págs. 39-47.

— “Costumbres de Madrid: Influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828”, *HR* 45 (1977), págs. 29-42.

— “Larra durante la Ominosa Década”, *ALEUA* 2 (1983a), págs. 233-251.

— “El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983b), págs. 161-165.

— “Larra y la revolución burguesa”, *Trienio* 10 (1987), págs. 55-67, reimpreso en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 35-52.

— “La mimesis costumbrista”, *KRQ* 33 (1988a), págs. 261-270.

— “Narración, descripción y mimesis en el *cuadro de costumbres*: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos”, *Rom* 3-4 (1988b), págs. 53-60.

— “El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán”, *CTC* 5 (1990), págs. 155-170.

— “Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en la literatura de su tiempo”, en *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano (1993), págs. 269-287.

*Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma*, Madrid, Victoriano Suárez (1872).

*Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix (1843-1844), 2 vols. Ed. facsímil, Madrid, Dossat (1992).

**ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín**, *Obra*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXXVIII), Madrid, Atlas (1995).

— *Escenas andaluzas*, ed. Alberto GONZÁLEZ TROYANO, Madrid, Cátedra (1985).

**FLORES, Antonio**, *Doce españoles de brocha gorda*, Madrid, Imprenta de D. Julián Saavedra y Cía. (1846).

**FONTANA, Josep**, *La crisis del Antiguo Régimen. 1808-1833*, Barcelona, Crítica (1979).



- FONTANELLA, Lee**, "Madrid, sub *specie eaternitatis*", *RHM* 36 (1970-1971), págs. 200-211.
- "Peligros de Madrid", en *Poemas y ensayos para un homenaje*, Madrid, Tecnos (1976), págs. 67-79.
- "The fashion and styles of Spain's costumbrismo", *RCanEH* 6 (1982a), págs. 175-189.
- *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, Lang (1982b).
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond**, "Le modèle inavoué du *Panorama matritense* de Mesonero Romanos", *RHi* 48 (1920), págs. 257-310.
- FOX, E. Inman**, "Historical and literary allusions in Larra's *El hombre menguado*", *HR* 28 (1960), págs. 341-349.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.**, "Larra, redactor de *El Español*. Dos textos inéditos", *Epos* 7 (1991), págs. 571-576.
- "D. Juan Nicasio Gallego y Larra: a propósito de *El dogma de los hombres libres*", en *Ex Libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 607-618.
- FUENTES, Juan F.**, "Reconstrucción de un texto inédito de Mariano José de Larra: *De 1830 a 1836*", *BRAH* 188, 3 (1991), págs. 471-492.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press (1971).
- "Costumbristas españoles en Inglaterra: observaciones sobre la obra de Blanco-White, Valentín Llanos y Telesforo de Trueba y Cossío", en *Actas VII CIH*, Roma, Bulzoni (1982), págs. 501-509.
- GIL NOVALES, Alberto**, *Las sociedades patrióticas (1820-1823)*, Madrid, Tecnos (1975), 2 vols.
- "Notas en torno a lecturas de Larra", en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 35-42.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo**, *El Renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino (1924).
- GONZÁLEZ, Olympia B.**, "Larra: el romántico y el didáctico", en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 113-128.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto** (ed.), *Serafín Estébanez Calderón. Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra (1985).
- GOYTISOLO, Juan**, "La actualidad de Larra", en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 107-118.
- GUILLÉN, Claudio**, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica (1985).
- GULLÓN, Ricardo**, "El diálogo de Fígaro con *el otro*", en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 264-268.
- GÜNTERT, Georges**, y **VARELA, José L.** (eds.), *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Madrid, UCM (1986).
- HENDRIX, William S.**, "Notes on collections of types, a form of costumbrismo", *HR* 1 (1933), págs. 208-221.

- HENDRIX, William S.**, “Notas sobre la influencia de Jouy en Larra”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 217-225.
- HERRERO, Javier**, “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”, *HR* 46 (1978), págs. 343-354.
- HESPELT, Herman**, “The translated dramas of Mariano José de Larra and their french originals”, *HispCal* 15 (1932), págs. 117-134.
- ILIE, Paul**, “Larra’s nightmare”, *RHM* 38 (1974-1975), págs. 153-166.
- KIRKPATRICK, Susan**, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos (1977a).
- “Spanish Romanticism and the liberal project: the crisis of M. J. de Larra”, *SRom* 16 (1977b), págs. 451-471.
- “The ideology of Costumbrismo”, *IL* 7 (1978), págs. 28-44.
- “Los barateros and its mirror image”, *LEn* 14-15 (1983a), págs. 81-95.
- “Larra y *El Español*: los artículos no firmados”, *CHA* 399 (1983b), págs. 47-76.
- “Larra and the Spanish *Mal du siècle*”, en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 21-34.
- *Las románticas. Women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, University of California Press (1989). Traducción española: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra (1989).
- KONITZER, Eva**, *Larra und der Costumbrismo*, Meisenheim am Glan, Anton Hain (1970).
- LARRA, Mariano José de**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXXVII-CXXX), Madrid, Atlas (1960), 4 vols.
- LE GENTIL, Georges**, *Les revues littéraires de l’Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle. Aperçu bibliographique*, París, Hachette (1909a).
- *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette (1909b).
- LLORENS, Vicente**, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1979).
- LOMBA Y PEDRAJA, José R.**, *Costumbristas españoles del siglo XIX*, Oviedo, Universidad (1932).
- *Mariano José de Larra (Fígaro). Cuatro estudios que le abordan o le bordean*, Madrid, Tipografía de Archivos (1936).
- LÓPEZ MOLINA, Luis**, “El lenguaje de Estébanez: perfil de un costumbrista”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. II, Madrid, Gredos (1985), págs. 99-108.
- LORENZO RIVERO, Luis**, *Larra: lengua y estilo*, Madrid, Playor (1977).
- *Estudios literarios sobre Mariano J. de Larra*, Madrid, Porrúa Turanzas (1986).
- *Larra: técnicas y perspectivas*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988).
- MACCUDY, G. Grant**, “Romantic expressionism and the last days of Larra”, en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 141-152.
- Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, A. de San Martín y Agustín Jubera (1873).
- MAINER, José C.**, “Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX”, en *Hacia la literatura vasca*, Madrid, Castalia (1989), págs. 193-210.

**MARRAST, Robert**, “Fígaro y *El Siglo*”, *Íns* 188-189 (1962), pág. 6.

**MARTÍN, Gregorio C.**, *Hacia una revisión crítica de la biografía de Larra*. (Nuevos documentos), Porto Alegre, PUC y EMMA (1975).

— “Larra: Los artículos del miedo”, en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 103-112.

**MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC (1942), 7 vols.

**MESONERO ROMANOS, Ramón**, *Escenas matritenses*. Cuarta edición corregida y aumentada por el autor e ilustrada con grabados, Madrid, Boix (1845), 2 vols.

— *Memorias de un setentón*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana (1881), 2 vols.

— *Trabajos no coleccionados publicados por sus hijos en el centenario del natalicio del autor*, Madrid, G. Hernández (1903).

— *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique RUBIO CREMADES, Madrid, Cátedra (1993).

— *Memorias de un setentón*, ed. José ESCOBAR y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Comunidad de Madrid y Castalia (1994).

**MONTESINOS, José F.**, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia (1965).

— *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia (1966).

— *Galdós*, Madrid, Castalia (1980), 3 vols.

**MONTGOMERY, Clifford M.**, *Early costumbristas writers in Spain, 1750-1830*, Filadelfia, University of Pennsylvania (1931).

**MORANGE, Claude**, “Visión de la estructura social en los *Artículos* de Larra”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 185-216.

**NAVAS RUIZ, Ricardo**, “La religión de Larra”, en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 53-60.

**OVILO Y OTERO, Manuel**, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Rosa y Bouret (1859), 2 vols. Ed. facsímil, Hildesheim, G. Olms (1976).

**PALOMO, M.<sup>a</sup> del Pilar** (ed.), Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas matritenses*, Barcelona, Planeta (1987).

— “Mesonero y Galdós (una vez más: costumbrismo y novela)”, en *Galdós. Centenario de “Fortunata y Jacinta”*. Actas, Madrid, UCM (1989), págs. 217-238.

**PEERS, Edgar A.**, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.

**PELORSON, Jean-M.**, “El humor de Larra o la descortesía de la esperanza”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 167-174.

**PÉREZ VIDAL, Alejandro** (ed.), Mariano José de LARRA, *Artículos*, Barcelona, Laia (1983).

— “Larra i Istúriz. Entorn d'uns articles oblidats”, *Recerques* 15 (1984), págs. 31-55.



- PÉREZ VIDAL, Alejandro** "Larra y la censura: un manuscrito olvidado", *Trienio 7* (1986), págs. 235-259.
- (ed.), Mariano José de LARRA, *Artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Ediciones B (1989), págs. 5-98.
- PETERSEN, H.**, "Notes on the influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*", *HR* 5 (1936), págs. 256-263.
- RISCO, Antonio**, "Las ideas lingüísticas de Larra", *BRAE* 52 (1972), págs. 467-501.
- ROBIN, Claire-N.**, "Larra y el *Mal du Siècle*", en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 175-181.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio**, *Historia de una infamia bibliográfica*, Madrid, Castalia (1965).
- ROMERO, Federico**, *Mesonero Romanos, activista del madrileñismo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1968).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, "Nuevos datos sobre el *Manual de Madrid* de Mesoneros Romanos", *AIEM* 10 (1974), págs. 1-5.
- "Mesonero Romanos: Entre costumbrismo y novela", *AIEM* 20 (1983), págs. 243-259.
- (ed.), Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas matritenses*. Selección de Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Madrid, Espasa Calpe (1986).
- ROSEN, Charles, y ZERNER, Henri**, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Hermann Blume (1988).
- ROSENBERG, John D.** (ed.), *Resonancias románticas: Evocaciones del Romanticismo hispánico. En el sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988).
- "Between delirium and luminosity: Larra's ethical nightmare", *HR* 61, 3 (1993), págs. 379-389.
- ROSSI, Rosa**, *Scrivere a Madrid*, Bari, De Donato (1973).
- RUBIO CREMADES, Enrique**, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1977-1979), 3 vols.
- "Galdós y las colecciones costumbristas del siglo XIX", en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1979), págs. 230-257.
- "El costumbrismo de Antonio Flores", *CHA* 355 (1980), págs. 184-196.
- "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX", *ALEUA* 2 (1983), págs. 457-472.
- (ed.), *Antología costumbrista*, Barcelona, El Albir (1985). En colaboración con M.<sup>a</sup> Ángeles AYALA ARACIL.
- (ed.), Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra (1993).
- "El artículo de costumbres, o *Sátira quae ridendo corrigit mores*", *BBMP* 70 (1994a), págs. 147-167.
- "Costumbrismo y novelas", en Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo. I Suplemento*, Barcelona, Crítica (1994b), págs. 218-242.

- RUBIO CREMADES, Enrique**, "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela", *SD* 1 (1995a), págs. 7-26.
- *Periodismo y literatura. Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1995b).
- RUIZ OTÍN, Doris**, *Política y sociedad en el vocabulario de Larra*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1983).
- RUMEAU, Aristide**, "Un document pour la biographie de Larra. Le romance *Al día 1.º de mayo*", *BHi* 37 (1935), págs. 196-208.
- "Une copie manuscrite d'oeuvres inédites de Larra: 1886", *HR* 4 (1936a), págs. 111-123.
- "Mariano José de Larra et le baron Taylor. Le *Voyage pittoresque en Espagne*", *RLComp* 16 (1936b), págs. 477-493.
- *El Duende Satírico del Día de Mariano José de Larra. Première réédition complète avec une introduction et des notes*, Universidad de París (1948a). Tesis doctoral.
- "Larra, poète. Fragments inédits. Esquisse d'un répertoire chronologique", *BHi* 50 (1948b), págs. 510-529; 53 (1951), págs. 115-130.
- *Mariano José de Larra et l'Espagne à la veille du Romantisme*, Universidad de París (1949). Tesis doctoral.
- "Le premier séjour de Mariano José de Larra en France", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, *BHi* 64 bis (1962), págs. 600-612.
- SÁENZ DE TEJADA BENVENUTI, Carlos** (ed.), *Correspondencia Juan Valera-Estébanez Calderón*, Madrid, Moneda y Crédito (1971).
- SAINZ DE ROBLES, Federico C.** (ed.), *Ramón de MESONERO ROMANOS, Escenas matritenses*, Madrid, Aguilar (1945).
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, "Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo. Estudio sobre la historia de la crítica literaria en España", *RHi* 51 (1921), págs. 211-304, 321-525.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano** (ed.), *Ramón de MESONERO ROMANOS, Antología*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española (1963).
- SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael**, *Mariano José de Larra (Fígaro). Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras*, Madrid, Hernando (1934).
- SARMIENTO, Domingo Faustino**, "Las obras de Larra" (1841), en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 307-309.
- SCARANO, Laura R.**, "La voluntad ficcional en *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón", *BBMP* 66 (1990), págs. 139-154.
- SCHENK, Hans G.**, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, FCE (1983).
- SCHURLKNIGHT, Donald**, "Larra and the mixing of the classes", en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas...*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988a), págs. 77-91.
- "Some forgotten poetry by Larra", *RomN* 29 (1988b), págs. 161-167.
- SEBOLD, Russell P.**, "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos", *RHi* 83 (1981), págs. 331-367.

- SEBOLD, Russell P.**, *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, (1983).
- *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal (1992).
- SECO SERRANO, Carlos** (ed.), *Ramón de MESONERO ROMANOS, Obras* (BAE CXCIX-CCIII), Madrid, Atlas (1967), 5 vols.
- “Mesonero Romanos, la pleamar burguesa”, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana (1973a), págs. 137-174.
- “La crisis española del siglo XIX en la obra de Larra”, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana (1973b), págs. 23-136.
- “De *El Pobrecito Hablador* a la colección de 1835. Los arrepentimientos literarios de Fígaro”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 158-162.
- SERVODIDIO, Joseph V.**, *Los artículos de Mariano José de Larra: una crónica de cambio social*, Nueva York, Eliseo Torres (1976).
- SHERMAN, Alvin F.**, *Mariano José de Larra: a directory of historical personages and literary figures in his writings*, Ann Arbor, University of Michigan (1990).
- “Larra vs. *El Jorobado*: Spanish society and the debate over Antony (1836)”, *ALEUA* 9 (1993), págs. 129-139.
- SIMÓN DÍAZ, José**, *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, CSIC (1946).
- *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900. Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1968-1975), 4 vols.
- *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños (1981).
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, “Revistas femeninas del siglo XIX”, en *Homenaje a D. Agustín Miralles Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (1975), págs. 401-445.
- “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 477-490.
- *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia (1991).
- TARR, F. Courtney**, “Larra. Nuevos datos críticos y literarios (1829-1833)”, *RHi* 77 (1929), págs. 246-269.
- “*El Pobrecito Hablador*: estudio preliminar”, *RHi* 81 (1933), págs. 419-439.
- “More light on Larra”, *HR* 4 (1936), págs. 89-110.
- “Reconstrucción de un período decisivo en la vida de Larra (de mayo a noviembre de 1836)”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979a), págs. 171-193.
- “Larra: *El Duende Satírico del día*” en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979b), págs. 143-157.
- TEICHMANN, Reinhard**, “Larra: La danza macabra”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 269-274.
- *Larra: sátira y ritual mágico*, Madrid, Playor (1986).
- TRUEBLOOD, Alan S.**, “*El castellano viejo* y la Sátira III de Boileau”, en Rubén BENÍTEZ (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus (1979), págs. 226-235.
- UCELAY DA CAL, Margarita**, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México (1951).



**ULLMAN, Pierre L.**, *Mariano de Larra and Spanish political rhetoric*, Madison, University of Wisconsin Press (1971).

**URRUTIA, Jorge**, "Larra, defensor de Fernando VII", *Íns* 366 (1977), pág. 3.

*Los valencianos pintados por sí mismos. Obra de interés y lujo escrita por varios distinguidos escritores*, Valencia, Ignacio Boix (1849).

**VALERA, Juan**, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Durán (1864), 2 vols.

**VALLS, Josep F.**, *Prensa y burguesía en el siglo XIX español*, Barcelona, Anthropos (1988).

**VARELA, José L.** (ed.), *El costumbrismo romántico. Introducción, notas y selección*, Madrid, Magisterio Español (1969).

— "Lamennais en la evolución ideológica de Larra", *HR* 48 (1980), págs. 287-306.

— *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe (1983).

— "Larra entre pueblo y corona", en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona...*, Madrid, UCM (1986), págs. 15-34.

**VARELA HERVÍAS, Eulogio**, *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid, Ayuntamiento (1943).

— *Don Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad (1975).

## Capítulo 4



### El teatro (I)\*

*Joaquín Álvarez Barrientos, David T. Gies,  
John E. Varey*

- 4.1. Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo.  
*John E. Varey.*
- 4.2. El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII.  
*David T. Gies.*
- 4.3. El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII.  
*Joaquín Álvarez Barrientos.*
- 4.4. Traducciones, adaptaciones y refundiciones.  
*Joaquín Álvarez Barrientos.*
- 4.5. Las formas teatrales populares.  
*Joaquín Álvarez Barrientos.*

\* El estudio del teatro musical del siglo XIX lo encontrará el lector en el volumen siguiente.





## Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo

A lo largo del siglo XVIII las compañías ambulantes de titiriteros, prestidigitadores y acróbatas seguían exhibiendo sus destrezas ante el público en las plazas y calles de las ciudades y villas de España. La segunda mitad del siglo iba a ver la introducción de nuevos entretenimientos populares. Muchos de ellos —la exposición de química, la linterna mágica, el elaborado *tutilimundi*, las figuras de cera, las sombras chinescas y el *órgano de gatos*— no se prestaban a exhibirse en los teatros comerciales; la linterna mágica del siglo XVIII en particular, con su débil lámpara de aceite, necesitaba de un local mucho más íntimo. En Madrid el antiguo monopolio de los dos teatros de la Cruz y del Príncipe ya no era totalmente efectivo, y las primeras décadas del siglo XIX —años de guerra y de luchas constitucionales— vieron el establecimiento de un gran número de teatritos en la capital. En 1814 el Gobierno de Fernando VII, recientemente restablecido en el trono, estudió un proyecto según el cual «las licencias que se dan para las diversiones permitidas en las diferentes temporadas del año, como son nacimientos, sombras, riñas de gallos y demás, hayan de ser con la obligación de contribuir para los establecimientos de beneficencia con 20 reales diarios» (Varey, 1972, pág. 204). Al mismo tiempo, este proyecto, introducido definitivamente en 1815, estableció un control sobre los teatros y destruyó el monopolio de los dos principales (basado en sus vínculos con los hospitales), permitiendo así la expansión de estas diversiones populares. Los representantes continuaban viajando de ciudad en ciudad, como en épocas anteriores, pero actuaban en pequeños teatros, salones o locales arreglados a propósito. Este cambio fomentó también los otros tipos de diversiones, pues los títeres y los autómatas se exhibían ahora no sólo en Cuaresma sino también en otros momentos del año; recibían en los pequeños teatros una acogida favorable de un público que los valoraba por lo que representaban, y no solamente como sustitutivo de otra diversión teatral.

Los espectáculos ópticos se desarrollan durante las primeras décadas del siglo XIX, desde la «máquina pequeña de perspectiva» que quiso exhibir Antonio Fernández Neira en 1826, y que consistía en «seis o siete decoraciones diferentes que demuestran varias ciudades, campos, puertos de mar y ruinas, de poco gusto por su mal colorido, y lo mismo son las pequeñas figuras que andan de una a otra parte, sin más hablar que al tiempo de mudar cada escena, manifestar la ciudad o caso que se va a demostrar», el todo visto a través de 20 agujeros (*Ibíd.*, págs. 240-241), hasta el teatro pintoresco mecánico de Marcos Latronche, que presentaba «vistas agradables de varias ciudades del mundo, tanto terrestres como marítimas», animadas por personas a pie y a caballo, lanchas y naves. Con el uso hábil de la tecnología se representaban la aurora y la puesta de Sol, tempestades, rayos y truenos, y con su ayuda varias piecitasseudodramáticas. Latronche siempre daba fin a sus exhibiciones con «varios bailes de figuras mecáni-

cas» (*Ibíd.*, lámina 11). En 1820 Victoriano Cramer llegó a Madrid «con una preciosa colección de Noches Pintorescas y Mecánicas, procedente de Barcelona, Valencia, Cádiz, Lisboa y La Coruña, donde consiguió el mayor aplauso. Esta colección de Noches Pintorescas y Mecánicas representa varios puntos de vista en relieve, tales como Barcelona, Cádiz, el Puente y Ciudad de Macon sobre el río Sona, el Havre de Gracia, Brindis[i], Nápoles, Mesina, la Isla de Malta, Dresde capital de Sajonia y otros varios. Igualmente la Salida y Curso del Sol, la Grande Tempestad en el Mar con pérdida de una embarcación por el fuego del Cielo, los Truenos, Relámpagos, Rayos y Lluvia, todo imitando al natural, que será la admiración de los concurrentes. Los cuadros se hallan animados con toda la expresión y verdad que puede apetecerse, guardando recíprocamente las reglas de la perspectiva hasta el horizonte, lo que produce una ilusión completa. Las decoraciones, pintadas por artistas distinguidos por su mérito» (*Ibíd.*, lámina 10). Diversiones semejantes son las del teatro pintoresco mecánico de Simón Saudinos, de 1826 (*Ibíd.*, págs. 239-240), y el teatro pintoresco de José Ferrer, de 1831 (pág. 260).

Otra diversión óptica muy sencilla es la linterna mágica, que podía ser diversión callejera o representarse en teatritos menores. «Las sombras de la linterna mágica», por ejemplo, forman parte de los entretenimientos presentados por Baltasar Calvo y María Salazar en 1821 (pág. 231). También se desarrolló esta diversión durante las mismas décadas, y Étienne Gaspard Robert, o Robertson (1763-1837), inventó la *fantasmagoría*, tipo de linterna mágica muy elaborada con la cual se podían presentar escenas verdaderamente dramáticas. Su linterna estaba provista de ruedas para que pudiese moverse hacia delante y hacia atrás, mientras que con un mecanismo accionado por las ruedas se mantenía la imagen bien enfocada. El auditorio veía, pues, una imagen que aumentaba y disminuía, y que, sin punto de comparación por estar el teatro completamente a oscuras, producía la ilusión en el público de que la imagen se le acercaba o alejaba. Además de las acostumbradas diapositivas pintadas, hacía uso de pequeñas figuras de tres dimensiones, cuyas imágenes proyectaba en la pantalla por medio de un sistema de espejos y lentes. En algunas escenas de su repertorio usaba más de una linterna, proyectando, por ejemplo, desde el lado del público una escena de claustro, y desde el opuesto la figura de una monja llevando una daga sangrienta que se acercaba por el claustro, volvía las espaldas y se retiraba de la misma manera. Esta escena deriva de la novela gótica *El fraile* (*The monk*), de M. G. Lewis, publicada en 1796. En Madrid, en 1820, Robertson presentaba «imágenes de los héroes de la nación, de los ministros y otros hombres célebres»: los héroes de la nación, legendarios (Pelayo), históricos (Cortés) y literarios (Cervantes); los pensadores de la Ilustración (Voltaire, Rousseau) y las celebridades del día (Riego, Quiroga y Arco Agüero). La parte segunda de su repertorio consistía en «cuadros pertenecientes a la moral, a la historia, a la poesía, etc., a que acompañará una música agradable y análoga a las ilusiones que vayan apareciendo». Muchas de estas escenas eran lo que llamaba él en su autobiografía «distractions funèbres». Una comparación del repertorio de Robertson con las inocentes alegrías de la linterna mágica, antes y después de su época, subraya la atracción que sentía por escenas de una emotividad sombría, y el poderoso misterio que evocan muchas de ellas. Lo que buscaba era una mezcla de «scènes tristes, sévères, bouffonnes, gracieuses, fantastiques», lo mismo

que los literatos románticos (Varey, 1960). El artista nativo que se concentra más en la fantasmagoría en Madrid es Juan Gómez Mantilla, y en el teatrillo de la calle del Caballero de Gracia, 34, cuarto principal interior, da durante muchos años representaciones de «fantasmagoría, con varios juegos de física y destreza» (Varey, 1972, pág. 207).

También puede clasificarse como espectáculo óptico el diorama y sus análogos. José Gabrier construyó un diorama y lo exhibió en Madrid en 1826 (*Ibíd.*, pág. 239). Pascual Madoz describe en 1847 el neorama que se exhibía en la calle de Alcalá, junto a la de Cedaceros: «Hay un salón de recreo compuesto de vistas de neorama, cosmorama, ferro-carriles, rueda brillante pirotécnica y autómatas, o figuras de movimiento. Este recreo es de aquellos que pueden disfrutar todas las clases de la sociedad y de ambos sexos. Las vistas que se manifiestan son de diferentes ciudades y edificios que han llegado a adquirir una fama europea, la rueda brillante ofrece tanta variedad de colores y dibujos combinados que, unido a los personajes y objetos históricos y fabulosos que presenta, forma un conjunto agradable y sorprendente. La vista de los ferrocarriles, con ocho series de carruajes que aparentan pasar por distintos caminos, da una idea exacta del modo de viajar por ellos» (Madoz, 1846-1849, pág. 780).

Las sombras chinescas, que se introdujeron desde Francia en el siglo XVII, constituían otra diversión favorita de los teatrillos. En 1800 la compañía de Frescara y Chiarini trabajaba en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, con un repertorio de acrobacias, juegos de manos y sombras chinescas. La gran mayoría de los títulos de las piezas representadas derivan del repertorio de las sombras francesas de fines del siglo XVIII: *La caída de un hombre de un árbol, cortando una rama*, *La enferma fingida* (derivada, a gran distancia, de *Le malade imaginaire* de Molière) y *El amolador*. El año siguiente, 1801, Giacomo Chiarini actuó en el Carrer de la Palma de Sant Just, con un repertorio más variado que incluía *El puente roto* (la más famosa de las tradicionales piezas de sombras), *Los animales de las cuatro partes del mundo* y *La tempestad en el mar*. Estos títulos aparecen también en las pantallas madrileñas de la época.

Los anuncios de los teatrillos que se publicaron en las páginas del *Diario de Madrid* se refieren normalmente a representaciones de «figuras de movimiento», nomenclatura que pudiera aplicarse tanto a títeres de hilo o de guante como a autómatas, teatrillos mecánicos o sombras chinescas. Hay en realidad una coincidencia extensa entre los repertorios de teatrillos de sombras chinescas, linternas mágicas, teatrillos de autómatas y los más elaborados *tuttimundis*, y así no es fácil determinar la naturaleza de la diversión. El mismo repertorio se repite en otras ciudades, donde las mismas compañías actuaban en los teatros públicos y en teatrillos. Pero hay anuncios que solamente pueden referirse a títeres. *El espadero* fue un «maquinista» —es decir, dueño de una máquina real de títeres de hilo— que solía poner sus anuncios cada año. En abril de 1806 anunció que «ha dispuesto una primorosa función titulada *El convidado de piedra*, y un divertido sainete en el que se bailará la guaracha y finalizará con el bolero; cuyas figuras se han construido nuevamente y son de superior altura a las anteriores, sin haber perdonado gasto alguno en sus primorosos vestidos, como asimismo en las vistosas y bien pintadas decoraciones; los intermedios se acompañarán con música». En su local de la calle del Caballero de Gracia ofrecía en abril «la comedia en



cinco actos titulada *El nazareno Sansón*», y el 25 de diciembre del mismo año, «una máquina adornada de vistosas decoraciones, bien vestidas figuras y coros de música, en la que se representará el drama nuevo en cinco actos titulado *El sol de justicia en su oriente, y Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo*, primera parte. Este drama ofrece a los espectadores (guardando en todo las reglas dramáticas) la complacencia de ver con la mayor propiedad representar los misterios de la infancia de Nuestro Salvador, desde la Anunciación hasta la degollación de los Inocentes, sin la molestia de cubrir tantas veces el teatro, siendo esta composición toda nueva, y diferente de las del año anterior». Evidentemente esto son marionetas, o títeres de hilos. El repertorio incluye, como se ve por estos anuncios, versiones de comedias del Siglo de Oro y obras basadas en episodios bíblicos. Otros teatritos de las primeras décadas del siglo ofrecían, por ejemplo, *Los encantos de Medea* y *El tetrarca* (adaptaciones de obras del Siglo de Oro), y comedias de magia, sobre todo con el uso de sombras chinescas. *El mágico de Hungría*, *El mágico de Astracán*, *El mágico de Salerno* y hasta *El mágico sumergido en el puerto de mar de Nápoles con la vista del volcán* se perfilaron en las pantallas de las sombras. A partir de 1820, las sombras catalanas solían presentar obras basadas en cuentos tradicionales, tales como *El ase perdut buscat a brams*, que deriva originariamente de un episodio de *Don Quijote*. Loas, sainetes y tonadillas se encuentran en el repertorio tanto de máquinas reales como de sombras chinescas.

Con la destrucción completa del monopolio de los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe, el número de teatros se multiplicó en la capital, ofreciendo repertorios adaptados al gusto de públicos distintos, y por esta razón decayeron los teatritos. Pero sobrevivieron las representaciones de títeres, sobre todo en teatros pequeños como el de Cádiz donde se estableció la familia Montenegro, que iba a ofrecer con marionetas obras teatrales desarrolladas alrededor de la figura de la Tía Norica. El teatro original fue construido hacia 1815, y en la segunda mitad del siglo pasó por varias manos. Se han conservado hasta nuestros días las figuras, y algunos de los textos han sido publicados en años recientes. Al igual que los teatritos de Madrid, el repertorio incluye escenas de la vida de Jesucristo —*El nacimiento del Mesías*— y obras populares —*El testamento de la Tía Norica*—. Las representaciones solían ofrecer al público una función de toros y dar fin con «juegos de agua y fuego», prestidigitación y el baile de la cachuca y el jaleo de Jerez (Larrea, 1950).

Las representaciones de sombras chinescas también se desarrollaron en la Barcelona de mediados del siglo, pasando a ser diversión cuaresmal en los hogares de la burguesía barcelonesa. El repertorio de estas funciones caseras consistía en breves piezas que pueden desdoblarse en dos categorías: las que se derivan del teatro popular en lengua catalana, por ejemplo *En Saldoni i la Margarida*, y las que reflejan el influjo del Romanticismo europeo, como *El sepulturero*. Esta última pieza, breve como debe ser toda representación de sombras, encarna lo esencial del patetismo romántico: los amantes, la muerte, el cementerio, el soborno del sepulturero, la tumba, la luna, y el joven Leandro que canta una canción muy triste y muere fiel a su Elvira. Entre 1837 y 1847 la familia Caponata, de la Baixada de la Llet, ofrecía funciones semejantes, con un repertorio que consistía principalmente en los tradicionales sainetes catalanes. Los Caponata no

se encontraban solos en sus predilecciones: eran una de las familias aristocráticas que daban funciones de sombras en sus casas de las calles Ancha, Escudillers y Ramblas.

La segunda mitad del siglo vio una notable innovación en el mundo de las sombras. Editoriales barcelonesas empezaron a sacar a la luz colecciones de figuras de sombras chinescas, imitando en esto las hojas emitidas por la casa francesa de Pellerin & Cie., que fueron copiadas por los *imatgers* barceloneses Bosch y Llorens. Las primeras no llevan fecha, pero hay seis ediciones más que van desde 1859 a 1874. Además de las hojas, que en todos los casos reflejan las originales francesas con más o menos éxito, la editorial publicó una serie de piezas que, según los anuncios, podían representarse con las figuras recortadas de las hojas. La materia de éstas no es autóctona, pero va filtrada por la imaginación de dibujantes y dramaturgos, y el número de ediciones atestigua su popularidad. La misma época vio la aparición del exhibidor profesional del teatro de sombras, o *sombrista*. Existía, pues, la posibilidad no sólo de comprar figuras y comedias para representaciones caseras, sino de alquilar los servicios de un profesional que pusiera en la pantalla las figuras, mientras que los jóvenes de la familia ejercitarían sus nacientes habilidades dramáticas.

En el Archivo Municipal de Barcelona existe una interesante publicación que nos ofrece detalles de las representaciones del teatro casero de la familia Cuyàs, durante los años 1866-1867. Este grupo, que se componía de los jóvenes de la familia y algunos amigos íntimos, publicaba un periódico, *L'entreteniment. Periodich dedicat exclusivament als concurrents a la reunió familiar*. El repertorio de este teatrillo de sombras puede desdoblarse en cuatro categorías: los sainetes tradicionales, las escenas inspiradas en las publicaciones de Llorens, las de gran espectáculo, y las piezas basadas en los grandes éxitos del teatro catalán contemporáneo. Pero a fines de 1877 o principios de 1878 murió Josep Cuyàs, y se clausuró el teatro. Puede ser que continuaran representando otros teatrillos caseros, pero con la clausura de la *Reunió familiar* podemos poner fin a la historia del teatro de sombras en la Cataluña del siglo XIX. El golpe final le fue dado por la introducción del cine al final del siglo.

Los títeres de mano o de guante se exhibieron a lo largo del siglo XIX, especialmente en las calles y plazas públicas, y por esta razón no es fácil seguir su pista. Aparecieron también en los teatrillos madrileños, y en Cataluña los *putxinel·lis* (polichinelas) alcanzaron gran popularidad, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Como dijo Avelí Artís, «El teatre de putxinel·lis tothom l'ha tingut, quan ha estat noi». El tema tradicional de los títeres de guante, con hondas raíces en la literatura popular, se basa en el engaño del marido por la mujer —la bella malmaridada hecha sátira, la comedia de honor vista a través de la risa del pueblo—, que en algunas versiones catalanas se titula *Les angúnies d'En Titella*, título que se ha hecho proverbial. Uno de los innovadores de la segunda mitad del siglo fue En Federicu, de Figueras, que hacía versiones populares de novelas contemporáneas, tales como *El conde de Montecristo*. La carrera de Isidro Busquets comenzó alrededor de 1870. Junto con Julio Pi, parece haber originado el tipo distintivo de títere catalán de guante, de

tamaño mayor que el títere de guante castellano —que se asemeja al tipo genérico europeo— y más expresivo en sus movimientos. Julio Pi nació en 1852, y dio su primera función profesional en 1867, siendo su títere predilecto *En Titella*, o *El tranquil* (Varey, 1960).

Volviendo a Madrid, en los teatritos de la primera mitad del siglo se exhibían, además de los teatros mecánicos, autómatas pequeños. Mantilla anuncia en 1810 el «autómata polaco, que tocará el tambor y mirará con mucha gravedad a todo el auditorio cuando el público se lo mande». «Una preciosa colección de máquinas de figuras autómatas, es decir, que por movimientos de sí mismas hacen sus raras y diferentes habilidades» se exhibía en las Navidades de 1811 en la calle de Toledo: «Se componen de las piezas siguientes: 1.<sup>a</sup> Una estatua de excelente escultura, hecha en Roma, del tamaño natural y ricamente vestida, que representa la hermosa Cleopatra en acción de darse la muerte con el áspid. Ésta hablará clara y distintamente 30 palabras, imitando la voz humana con la mayor naturalidad, precediendo rigurosos experimentos relativos a acreditar la sublimidad de su organización; 2.<sup>a</sup> Una máquina compuesta de 11 figuras que van marchando y tocando fuerte y distintamente sus instrumentos militares, imitando la música de un regimiento con la mayor naturalidad; 3.<sup>a</sup> Un salterio, que por sí mismo toca variedad de tocatas de mucho gusto; 4.<sup>a</sup> Una figura vestida al natural, que representa un artista haciendo zapatos, con la posible gracia y propiedad; 5.<sup>a</sup> Una figura que representa una modista andaluza; y 6.<sup>a</sup> Un molino de viento compuesto de molinero, molinera, carro y mula». Aparte de estos entretenimientos, el público madrileño se divertía con los autómatas de los jardines del Retiro, donde en la Casa del Pobre se exhibían varias figuras grandes de construcción ruda y sencilla.

De vez en cuando se encuentran anuncios de exhibiciones de animales amaestrados o de curiosidades en los teatritos, pero no tan frecuentemente como en el siglo XVIII (Simón Palmer, 1987, págs. 190-191). Los mismos locales amparaban también las representaciones de acrobacias y destrezas físicas. En julio de 1809 Bernardino Rueda ofrece «una completa diversión en la forma siguiente: se principiará con la maroma tirante, en la que un niño hará diferentes suertes; seguirá el célebre Riojano, y a su competencia el famoso Zaragozano; la ágil Romanita en la maroma desmentirá el ser mujer con su destreza y agilidad; el famoso payaso Valentino Corcuera procurará complacer al público; en la cuerda floja se harán diferentes suertes; se bailará el bolero por una graciosa pareja; el dicho Bernardino ejecutará diferentes juegos de manos, en las que se esmerará; concluyendo la función con el baile pantomimo titulado *El astuto arlequín y el molinero tonto*».

El repertorio de tales compañías es muy semejante al de las que representaban en el siglo XVIII en los teatros principales de Madrid, ofreciendo una gama variada de destrezas, desde la acrobacia y la pantomima hasta los títeres de hilos y de guante y las sombras chinescas (Varey, 1972). En el siglo XIX tales compañías pasan a representar fuera de los teatros, haciendo hincapié en los elementos de destreza física y actuando en colaboración con las nuevas tropas ecuestres, muchas de ellas de origen extranjero, que representaban al aire libre. En 1817, por ejemplo, la compañía inglesa de William Southby trabajó en la plaza de toros: «Se dará principio a la función con una gran parada de diez ca-



ballos, en la que se presentará toda la compañía. Concluida, el Sr. Brown ejecutará el difícil y arriesgado salto del trampolín por encima de una galera. Los Sres. Wilson, Brown, Taylor, Jackson, Evins, Bradley, Steyrich, Martin y el famoso payaso Lynch trabajarán sobre el caballo a galope, haciendo las más difíciles y vistosas suertes, en las que probarán su mucho mérito y agilidad. La célebre madama Southby y el Sr. Wilson, que tanto agradó en la función anterior a este heroico pueblo, trabajarán a un tiempo en dos maromas tirantes, bailando en ellas valeses y ejecutando otras difíciles y vistosas suertes de mucho gusto. Concluidas, bailará el fandango sobre dicha maroma el referido Sr. Wilson: durante estos equilibrios los payasos Lynch y Southby harán varias escenas y juguetes con tanta gracia que moverán a risa a todos los espectadores. Los Sres. Brown, Taylor, Evins, Bradley, Jackson y el payaso Lynch trabajarán sobre el caballo, ejecutando cada uno de por sí suertes vistosas, saltando cintas, látigos, pañuelos, tablas, y otras diferentes no menos primorosas; en el intermedio de todas estas suertes la compañía hará los grandes saltos de la “batuda” con el primor y ligereza que han demostrado. Se concluirá el todo con los siguientes fuegos artificiales de la mayor brillantez, compuestos y dirigidos por el célebre Sr. Southby: 1.º Se ejecutará el juego de las Pulendres o el Mundo al revés, por los Sres. Brown, Evins y Jackson, con fuegos artificiales; 2.º Bombas reales, y de un ruido igual al de un cañón; 3.º Luces de Bengala; 4.º Cohetes de diferentes clases; 5.º Tres ruedas verticales, que iluminadas formarán a su conclusión tres abanicos, y dispararán bombas; 6.º Cohetes; 7.º Siete ruedas verticales que formarán un Sol de diferentes colores; 8.º Cohetes; 9.º Una gran pieza sobre una mesa, con tres ruedas iluminadas; 10.º Cohetes diferentes, con otros fuegos del mayor gusto y lucimiento» (Varey, 1954).

Con el advenimiento de las tropas ecuestres nos estamos acercando todavía más al circo moderno, y la forma física de la plaza de toros parece un anticipo del hipódromo. El empresario francés Auguste Reynaud formó en 1831 «un establecimiento donde ejecuta sus ejercicios»; contrató al español Marcos Serrano para trabajar allí, y el 9 de noviembre dice que «habiéndose vendido el terreno que ocupaba en la calle del Caballero de Gracia, y en donde con la correspondiente licencia de V. S. había formado un establecimiento con el nombre del Circo Olímpico para dar las funciones de su profesión, se ha visto en la precisión de suspenderlas por aquella razón, pero habiendo tomado otro local en la plaza del Rey y picadero del Sr. Conde de Polentinos» se ha establecido allí (Varey, 1972, pág. 257). En 1835 este local fue utilizado por Paul Laribeau y Bastien, yernos del célebre Antonio Franconi del Cirque Olympique de París. Además de las destrezas usuales, presentaban dramas ecuestres, o hipodramas: *El sitio de Bilbao*, *El carnaval de Italia*, *El facineroso de la Calabria* y *Los molinos*. En 1840 un nuevo Circo Olímpico se estableció en la plaza del Rey, donde representó Laribeau a partir del 19 de abril. En este año y el siguiente ofreció los hipodramas *Malek-Adel*, *o la conversión del moro*, y *Los brigantes italianos*, *o El perro defensor de su amo*. Reapareció en Madrid en 1847, en un circo nuevo en la calle del Barquillo creado por Segundo Colmenares, y que llegó a llamarse el Circo de Paul. Allí trabajó en 1848 con mucho éxito el inglés Price, junto con su hijo Charles. En el verano del mismo año apareció el acróbata y represen-

tante ecuestre Tournaire, junto con Irma Monfroid y un elefante. Se idearon nuevos hipodramas: *Matilde* (1848) y *Durión y su criado* (1849). Según Mesonero Romanos, a partir de la época en que se presentó Laribeau en Madrid y el espectáculo se estableció en la plaza del Rey, el circo llegó a ser «la diversión favorita de Madrid y el *rendez-vous* de la más brillante sociedad» (Mesonero Romanos, 1844, págs. 580-581).

En otro circo improvisado por Tournaire en la calle del Barquillo en 1850 trabajó Fanny Stanley a caballo en el hipodrama *La hija del bandido*, donde defendía a su padre contra los representantes de la ley. En agosto de 1855 el antiguo Circo de Paul fue la sede de la compañía ecuestre de José Serrate, y allí representó a caballo *Los dos amigos heridos ante las murallas de Varsovia, escena histórica, y gran batalla entre polacos y cosacos*.

Fue en 1857 cuando volvió el payaso inglés Price al Circo de Paul en la calle del Barquillo, donde se representó *El oso y el centinela* a caballo. En 1859 Price inauguró su propio circo en la calle de Recoletos, el Circo de Price. En 1863 ofreció al público *El bandido de las montañas de la Calabria*, M. Blondin y dos elefantes. En 1864 añadió tres leones y su domador, George Newcomb, y un acróbata de trapecio, Richard Conrad (Cambronero, 1914; Madoz, 1846-1849, págs. 580-581; Varey, 1956). Más tarde el nombre del Circo de Price iba a ser transferido al que se construyó en la plaza del Rey, y que duraría hasta los años sesenta de nuestro siglo.

El influjo de las tropas ecuestres inglesas y francesas, decisivo en las primeras décadas del siglo XIX, iba a continuar hasta el siglo XX, pero poco a poco, como se ve en el Circo de Price en la década 1860-1870, los hipodramas cedían ante la exhibición de animales amaestrados y las destrezas acrobáticas, al establecerse el repertorio que todavía subsiste en el circo moderno. En cuanto a los títeres, la época de gran florecimiento es la primera mitad del siglo, antes de la gran expansión en el número y tipo de teatros; en la segunda mitad del siglo no podían contar con público tan numeroso. Acosados por los nuevos inventos del siglo nuevo, especialmente el cine, los títeres fueron echados a la calle y se pusieron otra vez a rondar por los pueblos, como en el siglo XVIII y antes. Pero, a la vez que se introducían las diversiones mecanizadas del siglo actual, varios grupos de artistas e intelectuales que rechazaban estas innovaciones dirigían la vista a los entretenimientos del pueblo, descubriendo allí una ingenuidad, vitalidad y frescura de que carecían el cine y el teatro realista. La indicación más clara de este cruce entre los artistas-intelectuales y los titiriteros profesionales se encuentra en Barcelona, al terminar el siglo XIX. En L'Hostal dels Quatre Gats, centro artístico de la Barcelona de entonces, se encontraban diariamente los artistas Rusiñol, Casas, Utrillo, Picasso, Nonell, Mir, Manolo, Canals. Como en muchos cafés de la época, el dueño ofrecía espectáculos para divertir a la clientela, y en las de este café podemos ver en convivencia los típicos títeres de mano de Julio Pi, y funciones de sombras dirigidas por los artistas mismos, entre los cuales destaca Utrillo. La historia de los títeres en España aparenta dar fin en el siglo XX como un drama romántico, con la muerte y apoteosis del títere, pero en la segunda mitad de nuestro siglo ha entrado en una nueva época de popularidad.

## 4.2

## El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII

En lo que toca al teatro, el siglo XIX parecía comenzar con notas esperanzadoras. Las complicadas y agrias polémicas sobre la reforma teatral que marcaron la segunda mitad del siglo anterior se habían apagado, al parecer, con la *Idea de una reforma de los teatros de Madrid*, aprobada en 1799 para ponerse en marcha durante el año teatral 1800-1801 (Andioc, 1976, pág. 547). Quienes habían pedido menos censura, más participación de las compañías de actores y mejores condiciones laborales, iban ganando las pequeñas batallas teatrales. Los teatros de la capital dependían, alternativamente, de empresas privadas o del Ayuntamiento, o de vez en cuando de las mismas compañías de actores. El mejor actor madrileño, Isidoro Máiquez, se había marchado a París para estudiar las técnicas del primer actor francés, François-Joseph Talma, conocido por su manera *natural* de representar (Colao, 1980, pág. 16). Se puede decir que incluso el incendio que devastó uno de los principales coliseos de la capital —el Príncipe, en 1802— ofreció la posibilidad (algo como el fénix que se levantaba de sus cenizas) de un nuevo edificio que llevaría consigo una nueva e ilustrada administración.

El enorme éxito de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, representada en 1806, pareció confirmar que se levantaba el telón sobre un nuevo período alentador en la historia del teatro español. Desgraciadamente, no fue así. Las reformas de 1800 se perdieron en una serie de intereses creados, el triunfo de Moratín no produjo ningún heredero de mérito y el nuevo teatro del Príncipe (que abrió sus puertas en 1807) volvió al dominio del Ayuntamiento. Y como el acto culminante de una serie de desgracias y desengaños para los actores y dramaturgos, cuando el ejército de Napoleón entró en Madrid en mayo de 1808, los teatros se cerraron. El drama salió de los coliseos y se representó, con colores de sangre y gritos, en la calle.

### 4.2.1. Actores, compañías, empresarios

La cuestión del control y propiedad de los teatros había sido fundamental desde los comienzos del teatro «oficial» en España. El concepto de libre mercado teatral siempre había sido bastante problemático, de modo que el teatro, desde los primeros años del siglo XVII, normalmente perdió dinero. Pero los que controlaron los teatros de la capital gozaron del derecho de «embargar» a los actores de las compañías de provincias y forzarles a venir a Madrid. Aunque el representar en Madrid debía ser la cima de la profesión de actor, el embargo estimuló muchos resentimientos entre los que tenían que abandonar a sus familias y a sus amigos para venir a vivir a la capital. Era un «privilegio» que muchos actores preferían evitar. Además, la vida en Madrid costaba muchísimo más que en provincias y los salarios, sorprendentemente, eran considerablemente más bajos,



así que un traslado a Madrid representaba a la vez el triunfo profesional y la posible ruina económica. En recompensa por los bajos salarios y la dislocación de su vida, los actores recibieron la promesa (muchas veces no realizada) de futuros beneficios de jubilación.

En este caso es el contrato de arrendamiento firmado entre el empresario y el Ayuntamiento lo que determina sus respectivas obligaciones para con los jubilados. Pero muy a menudo no se cumple ese contrato, a consecuencia sea de los acontecimientos políticos, sea de epidemias como el cólera, o las más veces por quiebra del empresario. Entonces las jubilaciones quedan sin pagar y se multiplican los pleitos (Carrière, 1980, pág. 127).

Irónicamente, había un constante vaivén entre los teatros públicos y privados —a pesar del riesgo económico— porque los teatros se consideraron un importante mecanismo mediante el cual el Gobierno podía ejercer control sobre el comportamiento público. Con frecuencia el Gobierno se negó a tomar posesión completa de la actividad teatral o a aceptar responsabilidad económica por ella, pero siempre publicó un exceso de reglas y decretos que intentaban controlar la vida dentro y fuera de los teatros. Por eso, las hostilidades y debates que tenían lugar sobre la dirección, contenido y control de los teatros en el siglo XVIII llegaron a marcar el discurso teatral de todo el siglo XIX.

Durante las primeras dos décadas del siglo XIX los actores buscaban la imaginaria respetabilidad y la estabilidad en una ciudad acosada por la guerra, la censura y las algaradas, situación poco propicia al reconocimiento de su talento (Larraz, 1980, pág. 27). Con la madurez de Máiquez («verdadero prodigio de su profesión» según Antonio Alcalá Galiano; véase Campos, 1969, pág. 188), las compañías de actores esperaban que su trabajo llegara a ser más apreciado. La invasión napoleónica produjo una serie de acontecimientos contradictorios en relación con el teatro en Madrid. Según el grupo político que dominó durante la Guerra de la Independencia (los «afrancesados» que apoyaban la política «ilustrada» de José Bonaparte, o los «liberales» que defendían la legitimidad de Fernando VII y que lucharon heroicamente contra los invasores extranjeros), el teatro se convirtió en otro campo de batalla, pero en vez de sangre se derramaban palabras. José I demostró algún interés por el teatro como medio de propaganda (le concedió cierto reconocimiento al subvencionarlo) e insistió en que los dramas que se representaran subrayaran la naturaleza ilustrada de su reino. Por eso, muchos dramas que se vieron en los teatros madrileños durante la dominación francesa tenían temas asociados a la historia nacional. Como han demostrado Cotarelo (1902) y Larraz (1988), Francisco Comella, el dramaturgo atacado por Moratín en *La comedia nueva o El café* (1792), y Gaspar Zavala y Zamora fueron los dos dramaturgos más frecuentemente representados durante la ocupación de 1808-1813, por su recurso a la «gloriosa» historia de España. Cuando el Gobierno francés tuvo que abandonar Madrid por un tiempo en agosto de 1808, dramas que celebraban las victorias españolas sobre las tropas francesas en Bailén, Zaragoza o Arapiles se vieron en los dos principales teatros de la Corte, la Cruz y el Príncipe (véase Allen, 1983; Thomason, 1987). El teatro fue arma de propaganda por ambos lados.

Isidoro Máiquez (1768-1820) fue uno de los primeros actores españoles en ver su vocación como una verdadera profesión. Aunque había aprendido su ofi-

cio por imitación, deseó intensamente viajar a París para estudiar con el famoso François-Joseph Talma, conocido en Europa como uno de los actores más «naturales» del teatro de París. Máiquez quería mejorar no sólo su misma manera de representar sino también la de sus colegas españoles, aunque se dio cuenta de que había en su país varios actores —entre ellos Rita Luna y su propia esposa, Antonia Prado— cuya rica declamación les ganaba muchos aplausos. Pero la verdad era, y Máiquez lo sabía mejor que nadie, que en general los silbidos y quejas que se oían con frecuencia en los teatros estaban bien merecidos porque los actores solían estar mal entrenados y eran, en palabras de Moratín, «ignorantes». Lo que Máiquez aprendió durante sus dos años de estudio en París (1799-1800) fue la confianza en su talento y el control de las profundas emociones que necesitaba expresar. El primer papel que aceptó al regresar a Madrid fue el de Otelo, y su nuevo estilo declamatorio le hizo aún más famoso y querido que antes. Manuel de la Revilla recordaba este estilo natural del distinguido actor:

Máiquez no gesticula tanto como los demás actores que hemos conocido; marcha por la escena como cualquier hombre por dentro de su casa; apenas manotea; su tono y su dicción se diferencian muy poco de los que usamos nosotros en el trato social, y su energía y su fuego pasarán en sus adentros, pero no vemos aquellas patadas que hacían retemblar las tablas, aquellas fuertes puñadas en pecho y muslos que se oían en el fondo del patio; ni manifiesta tampoco cuando llora aquel gesto plañidero de nuestros antepasados, ni hace subir y bajar el pañuelito blanco para enjugar las lágrimas, por cuyo medio sabemos que al actor le toca llorar entonces (*cit.* en Rodríguez Cánovas, 1968, págs. 23-24).

En palabras de Colao (1980, pág. 54): «Máiquez fue no sólo reformador de la escena, sino también reformador de la vida teatral en general».

Cuando acabó la Guerra de la Independencia en 1814 y Fernando VII volvió al trono, el teatro volvió a la misma antigua censura. Muchos jóvenes intelectuales se marcharon del país —incluso partidarios del monarca— y comenzaron su carrera intelectual en el extranjero. Entre ellos, los más importantes serán Ángel de Saavedra y Francisco Martínez de la Rosa, que escribieron obras provocativas durante los años en cuestión. En los teatros se inició un ciclo que dominaría la administración teatral por años: el Ayuntamiento, frustrado por la necesidad de organizar y controlar los teatros, nombró a empresarios y les cargó con la obligación de crear un teatro rentable. Estos nombramientos, que con frecuencia recaían en personas poco capacitadas y con poca experiencia en el mundo teatral, produjeron numerosas quejas por parte de los actores, que observaron (con razón) que los empresarios tenían poco interés en su bienestar económico y que ni siquiera honraban los contratos. Es decir, a veces no pagaban ni los salarios de los actores ni los beneficios de jubilación contratados con ellos y sus familias. Los empresarios, frustrados a su vez por su impotencia de tomar el control absoluto de los teatros (el Ayuntamiento mantenía la censura teatral), y quejosos de las obligaciones contratadas con los actores, perdían dinero y muchos terminaban el año en bancarrota. La bancarrota produjo en los actores nuevo estímulo para

exigir más control sobre los teatros y ocasionalmente los actores funcionaron como empresarios oficiales. Esto es lo que pasó, por ejemplo, en 1815, cuando Máiquez fue nombrado en el teatro del Príncipe mientras su gran rival, Bernardo Gil, llegó a serlo en el de la Cruz.

Pero estas anécdotas no fueron verdaderas reformas y no llegaron al centro de los graves problemas que sufría la administración teatral durante la primera represión fernandina. Por consiguiente condujeron al fracaso y el Ayuntamiento, una vez más, se encontró en la posición nada envidiable de ser dueño, administrador y empresario de los teatros de la Corte.

En 1818 una joven actriz de modesto talento fue llamada («embargada») a Madrid por el director del teatro de la Cruz, Bernardo Gil. Tenía dieciséis años y representaba profesionalmente desde el año 1815 en teatros en Sevilla, Granada y Barcelona con su padre, Bruno Rodríguez, y su madre, Rosa Abril y Velasco. Concepción Rodríguez tenía una aguda inteligencia y un fuerte deseo de mejorar en los teatros madrileños, así que trabajaba asiduamente en la compañía de sus colegas Antera Baus, Loreto García y otros para representar los papeles de segunda dama que le repartieron. El repertorio en estos años era el mismo de siempre: traducciones de obras francesas y refundiciones de comedias del Siglo de Oro, y la joven Concepción salió en *Lo que son los vecinos*, *Reinar después de morir*, *El recto ministro o el duque de Craón*, *El hombre gris*, *El huérfano y el asesino* o *El valle de Torrento*, y otras olvidadas (y olvidables) obras. Ganaba solamente 16 reales por representación, lo que normalmente pagaban a los actores. Sin embargo, mostró ejemplar dedicación a su profesión, aspiraba a perfeccionarse y lo consiguió poco a poco. Según el que sería pocos años después su marido, Juan de Grimaldi: «Aun cuando no logró ni en el primer año en que trabajó en Madrid, ni en el de 1819 que le siguió, ni en el de 1820, salir de la clase de segunda dama que, como todos saben, es en gran manera desairada en las comedias antiguas que constituyen el principal repertorio del teatro de la Cruz, se distinguió siempre por el mérito de una innegable originalidad: en *Por el sótano y el torno*, en *Marta la piadosa* y algunas otras comedias tuvo la satisfacción de granjearse no vulgares aplausos al lado de la Sra. Antera Baus, que era admirable en este género y no solía compartir con nadie el justo favor público de que se hallaba entonces en casi exclusiva posesión» (*El Artista*, 1835, II, pág. 194).

En 1819 las autoridades de la capital forzaron a Máiquez a jubilarse y ausentarse de la capital. Se fue a Granada, donde murió al año siguiente. Sin embargo, el espíritu de Máiquez vivía en el teatro, y todos los actores lo recordaban como el máximo artista de su época. La situación durante el Trienio Liberal fue en general la misma. Aunque varios autores exilados volvieron a la capital y así fomentaron la actividad teatral, los mismos problemas financieros aquejaron a los teatros y perjudicaron su salud. El colapso del experimento liberal en mayo de 1823 repercutió en el del teatro durante la misma época (véase Gies, 1988).

Aunque mucha actividad teatral española procedía de la Corte (los actores madrileños hacían giras por los teatros de provincias durante la temporada estival), varias ciudades —Barcelona, Sevilla, Valencia, Valladolid, Málaga, Zamora, Murcia, Palma de Mallorca, entre ellas— fomentaron su propia vida teatral. En general se representaron los mismos dramas aprobados en Madrid (véase Pino, 1985; Suero Roca, 1987; Zabala, 1982). En Valencia, por ejemplo, en la primera



treintena del siglo las compañías teatrales recurrieron a las divertidas comedias de magia como *El mágico del Mogol* de Valladares, *El mágico de Salerno* de José Salvo y Vela, o, más tarde, *La pata de cabra* de Grimaldi (Izquierdo, 1986, 1989). *Misanropía y arrepentimiento*, drama de Kotzebue traducido al español por Dionisio Solís, tuvo mucho éxito a partir de 1801. Según las estadísticas recogidas por Izquierdo (1989) los dramaturgos más populares en la Valencia de la primera década del siglo XIX fueron Comella, Zavala y Zamora, Goldoni, Cañizares, Moreto, Rodríguez de Arellano, Valladares, Lope de Vega, Moncín, Salvo y Vela, Moratín, Bouilly, Calderón de la Barca, Kotzebue. Durante estos años se representaron unas 594 obras en Valencia, que obtuvieron 1.778 representaciones. A partir de la vuelta de Fernando VII al trono en 1823, los autores más representados fueron Comella, Moreto, Lope, Molière y Calderón, es decir, los clásicos españoles, y obras traducidas del francés. Sin embargo, las obras representadas con más frecuencia en Valencia a lo largo del primer tercio del siglo (es decir, el reinado de Fernando VII) son *Otelo* de Shakespeare, *El mágico de Salerno* de José Salvo y Vela, *El asturiano en Madrid* de Moncín (?), *El mágico de Astracán* de Valladares, *El dechado de las reinas* de Comella, *El desdén con el desdén* de Moreto y *El domine Lucas* de Cañizares (Izquierdo, 1989, pág. 303). En Málaga, las epidemias de fiebre amarilla de 1801, 1803 y 1804 causaron grandes bajas en la población, afectando naturalmente al teatro (Pino, 1985, pág. 89). La guerra contra los franceses no ayudó a mejorar esta difícil situación; la actividad teatral se vio reducida a la representación de obras cortas y «dramas unipersonales». En 1817 se promulgó una Real Orden para la subasta de la Casa Teatro de Málaga, subasta que inició una nueva etapa en la vida teatral de la ciudad. En Barcelona el teatro catalán gozaba de una limitada independencia de los censores de Madrid (Fábregas, 1978) por su larga historia literaria, aunque en general las comedias y dramas representados fueron los mismos que se vieron en los otros teatros del reino (Suero Roca, 1987).

#### 4.2.2. La actividad de Juan de Grimaldi

La primera verdadera revolución en los teatros españoles se efectuó a partir de 1823, cuando el joven soldado francés Jean-Marie Grimaldi (1796-1872) se ofreció como empresario de los dos teatros de la Corte (Gies, 1986a). Grimaldi no sólo se transformó (empezó a aprender castellano y a firmar sus peticiones al Ayuntamiento «Juan de Grimaldi») sino que transformó también la industria teatral en una viva actividad intelectual. Grimaldi, después de convencer a los oficiales del Ayuntamiento para que le concedieran los teatros de la Corte, empezó a contratar a nuevos actores, dramaturgos y traductores, y a mejorar el lamentable estado físico de los teatros. Aunque actuó enérgicamente durante su primer año como empresario no logró un cambio importante en el repertorio, pero sí inició una década de actividad que culminaría en el estreno de las obras más importantes del período romántico español.

Este primer año teatral repitió en general los repertorios de los años anteriores, es decir, se estrenaron obras ya conocidas como *Don Gil de las calzas verdes*, *A falta de hechiceros*, *Del rey abajo, ninguno*, *Misanropía y arrepentimiento*, *El*

*vergonzoso en palacio*, etc. Sin embargo, varios hechos merecen nuestra atención. El primero es la iniciación de José María Carnerero como dramaturgo. Carnerero, cuya importante carrera como periodista se desarrollará durante los últimos años de la Ominosa Década, no ha sido suficientemente reconocido como dramaturgo, pero trabajó con Grimaldi durante esta década y formó parte de un vivo grupo de intelectuales que intentaron mejorar la vida cultural de la capital. El segundo fue la salida de dos actores que iban a transformarse en verdaderas estrellas de las tablas en la época romántica: José García Luna (1798-1865) y Carlos Latorre (1799-1851). En 1825 Grimaldi se casó con Concepción Rodríguez y los tres formaron parte del triángulo más conocido de actores románticos.

García Luna, Latorre y Rodríguez, junto con Antonio Guzmán y, luego, Julián Romea y Matilde Díez, serían los actores más apreciados y activos durante los próximos veinte años. García Luna salió por primera vez en los teatros de la capital la noche del 11 de enero de 1824 en un papel que el gran actor Isidoro Máiquez hizo famoso años atrás, el de García del Castañar en la refundición escrita por Dionisio Solís de *Del rey abajo, ninguno*. Poco después volvió a las tablas en *Indulgencia para todos* de Manuel Eduardo de Gorostiza. Se quedó con la compañía madrileña hasta su jubilación en 1846, obteniendo notables triunfos en los dramas de Bretón y especialmente como don Álvaro, en el drama romántico del duque de Rivas. Latorre también vino a la compañía del Príncipe en 1824, en el *Otelo* (traducido por Ducis), un papel que sería uno de sus más famosos y más repetidos (Par, 1936, pág. 68). Latorre se especializó en papeles trágicos, representados en el estilo «natural» tan apreciado por Grimaldi y los nuevos intelectuales madrileños. Otros triunfos suyos llegaron en *Óscar, hijo de Ossian*, *Pelayo* (de Quintana), *Los hijos de Edipo* (Alfieri), *El Cid* y el *Edipo* de Francisco Martínez de la Rosa. Con Concepción Rodríguez y García Luna obtuvo un éxito memorable en la primera obra romántica estrenada en España, *La conjuración de Venecia*, del mismo Martínez de la Rosa. Luego, añadió otros triunfos románticos a su repertorio: *El trovador* (García Gutiérrez) y *Don Juan Tenorio* (Zorrilla) entre ellos. Como decía Zorrilla: «Latorre era el único actor trágico heredero de las tradiciones de Máiquez y educado en la buena escuela francesa de Talma [...] No era ya joven, pero no era aún de desdeñar, sobre todo si se le procuraba un repertorio nuevo, en cuyos nuevos papeles, obligándole a concluir de perder sus resabios de amaneramiento francés, se le abriese un nuevo campo en que desplegar sus inmensas facultades» (1943, II, pág. 1756).

Latorre llegó a ser tan famoso y tan apreciado en la capital que la cuarta mujer de Fernando VII, María Cristina de Borbón, convenció a su marido de establecer un Real Conservatorio de Música y Arte Declamatorio en Madrid, del cual Latorre fue nombrado profesor de declamación en 1831. Fue el primer actor español que recibió permiso oficial para usar el «don» delante de su nombre, título de respecto antes negado a los miembros de una profesión considerada infame (Martínez Olmedilla, 1957, pág. 224). Poco antes de morir, su salario había subido a sumas verdaderamente astronómicas —unos 90.000 reales por año—. Concepción Rodríguez (1802-1859), con la constante ayuda de su futuro marido, Grimaldi, aprendió a representar los papeles más tiernos y más emocionantes del melodrama francés (traducido al español, naturalmente) y del Romanti-

cismo. Entre 1824 y 1836 trabajó con Latorre en docenas de obras elogiadas tanto por los críticos como por el público.

Al abrir la temporada de 1824-1825, Concepción Rodríguez, Antonio Guzmán, José García Luna y Carlos Latorre ocuparon los puestos más importantes de la compañía del Príncipe. Después de casarse la primera con Grimaldi en enero de 1825, éste dedicó mucho tiempo a entrenarla en el «nuevo» estilo declamatorio, es decir, el estilo más «natural» que había desarrollado Máiquez, en contraste con el estilo emotivo y exagerado que tradicionalmente se veía en los teatros en España. Ella salió frecuentemente en comedias, refundiciones, melodramas, traducciones y otras obras de repertorio. La llamaron «la perla» de las tablas madrileñas, pero su popularidad no impidió que Grimaldi siguiera dándole lecciones de literatura dramática (Gies, 1988, págs. 41-48).

En los primeros años de la década de 1830 Grimaldi contrató a Julián Romea y Matilde Díez, dos jóvenes actores que dominarían la escena española durante varias décadas. Romea (1813-1868) fue uno de los primeros estudiantes del nuevo Real Conservatorio, donde estudió con Latorre. Su gracia, inteligencia y «pasmosa» naturalidad captaron al público madrileño en sus muchos estrenos: Romea «hizo descender al histrionismo español de su esfera encantada de armonías, reglas, cadencias y convencionalismo, hasta encontrarse con la naturaleza, y hallar en la vida misma el modelo y la inspiración» (Par, 1936, pág. 157). Salió por primera vez en 1833 en la traducción de *El testamento* de Scribe (con Rodríguez y Guzmán), pero sus triunfos más notables fueron en *La conjuración de Venecia* (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), *El trovador* (1836), *El hombre de mundo* (1845) y varias versiones de *La pata de cabra*. Romea casó en 1836 con Matilde Díez (1818-1883), joven actriz «embargada» de Sevilla en 1833. Grimaldi la había conocido en la capital sevillana en 1830 y la trajo a Madrid para trabajar en la compañía del Príncipe, donde perfeccionó algunos de los papeles más famosos de Concepción Rodríguez (lo que provocó, según varios observadores de la época, resentimientos por parte de la mujer de Grimaldi), entre ellos el de Cristina en *La huérfana de Bruselas*, obra traducida del francés por el mismo Grimaldi en 1825. Larra comentó en la *Revista Española* de 9 de abril de 1834 esta representación de Díez:

La figura de la señora Díez, por desgracia, no es imponente; pero su gesticulación agradable y fácil, y su acento sobre todo, en gran manera grato y penetrante, se sobreponen, al punto que habla, a la primera impresión, y aun la borran completamente. El papel de *La huérfana de Bruselas* no es ciertamente papel de principiante, y fuerza es tener mucho mérito para arrancar en él los aplausos de entusiasmo que arrancó la señora Díez a un público que le ha visto hacer tantas veces a la señora C. Rodríguez. Conócese que ésta ha servido en alguna parte de modelo a la nueva dama; pero échase también de ver, sobradamente, que quien sabe tomar el ejemplo sin imitación servil ni trivial remedo, quien con tanta naturalidad sabe hacer propia una creación ajena, es capaz de crear por sí. La señora Díez sabe modular y manejar perfectamente su voz; su acción es sencilla y conveniente; su inteligencia debe ser mucha.



Sus grandes triunfos fueron los papeles de Preciosilla en *Don Álvaro*, Leonor en *El trovador* (después de la jubilación de Concepción Rodríguez), Isabel en *Los amantes de Teruel* y Clara en *El hombre de mundo*.

El madrileño Antonio Guzmán (1786-1857) trabajó como gracioso en el Príncipe con Máiquez desde 1815, antes de la llegada de Grimaldi en 1823, pero éste le ofreció el papel que le daría fama por toda España, el de don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey en *La pata de cabra* (1829). El éxito de Guzmán fue aplastante y el papel se hizo totalmente suyo, no obstante los otros actores que, al correr los años, lo repetirían. Salió también en *La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro* y *El trovador*; en 1836, con García Luna y Latorre, se hizo (brevemente) cargo del teatro del Príncipe. Fue profesor en el Real Conservatorio.

Finalmente, debemos mencionar a otras dos actrices que Grimaldi llevó a la compañía del Príncipe en 1833: las hermanas Bárbara (1812-1893) y Teodora (1821-1896) Lamadrid. Bárbara hizo los famosos papeles de Azucena en *El trovador* y de Inés en *Don Juan Tenorio* (1844); su hermana menor, menos apreciada, actuó sin embargo con frecuencia durante varias décadas.

No obstante los importantes cambios que hizo Grimaldi en el estilo declamatorio de su época, todavía existían muchas imperfecciones. Sabemos por la brillante sátira de Larra *Yo quiero ser cómico* (*Revista Española*, 1 de marzo de 1833) que el actor mediano creía que la suya era una profesión sumamente fácil, donde no había que saber nada de lenguaje, historia, literatura, trajes ni gramática para divertir al público. Según Larra,

—¿Y memoria?

—No es gran cosa la que tengo; y aún ésa no la aprovecho, porque no me gusta el estudio. Además, que eso es cuenta del apuntador. Si se descuida, se le lanza de vez en cuando un par de miradas terribles, como diciendo al público: *¿Ven ustedes qué hombre?*

—Esto es: de modo que el apuntador vaya tirando del papel como de una carreta, y sacándole a usted la relación del cuerpo como una cinta. De esa manera, y hablando él altito, tiene el público el placer de oír a un mismo tiempo dos ejemplares de un mismo papel.

—Sí, señor; y, en fin, cuando uno no sabe su relación, se dice cualquier tontaría, y el público se la ríe. ¡Es tan guapo el público! ¡Si usted viera!

En 1826, el rey publicó un bando en el que intentó controlar la conducta de los actores y del público dentro y fuera de los teatros (como ya años atrás sin éxito; Aguilar Piñal, 1974) y el año siguiente José María Galindo, el corregidor de Madrid, escribió una carta a los actores del Príncipe quejándose de su falta de decoro y amenazándoles con severas restricciones:

Habiéndose advertido el abuso escandaloso que se hace por algunos individuos de la compañía y la de canto, añadiendo expresiones en las piezas que se representan y propasándose a acciones impropias y gratuitas, en notorio perjuicio de los literatos cuyas composiciones se desfiguran y estropean, prevengo a V., para que lo haga a todos los individuos de esa compañía y de la de

canto, que por ningún título han de proferir en la escena palabra alguna que no se halle en el texto de la pieza censurada ni excederse en gestos o acciones ajenas del papel que representen y de la decencia que en todos ellos se debe a la ilustración y a la moral pública; en inteligencia de que la menor contravención en este punto será castigada con la multa de 20 ducados de irremisible exacción la primera vez, y doble la segunda... (Madrid, Archivo de la Villa, *Secretaría*, 3-477-20).

Con Grimaldi, el papel del empresario se transformó en algo más que mero director de un teatro, responsable ante el público y el Ayuntamiento de presentar una serie de diversiones y espectáculos. No fue solamente un hombre de negocios que mediaba entre el director artístico y los oficiales del Gobierno, que se interesaban tanto en el decoro de lo que se representaba como en los ingresos de la taquilla. El enfoque estético del drama interesaba más y el empresario era responsable de todo el bienestar de la empresa teatral: repertorio, actores, ingresos, estado físico del teatro. Como escribe Romero Tobar: «El empresario, para obtener el lucro congruente, debe realizar una doble operación económico-artística: en primer lugar, el arrendamiento del teatro —el empresario no suele ser el propietario del teatro, especialmente si éste es un edificio y no un tenderete veraniego— tiene que conseguirlo en las mejores condiciones posibles; en segundo lugar, ha de acertar con las exigencias del público en el momento de confeccionar el elenco de actores y las piezas que se han de representar durante la temporada. Si ambos objetivos son atendidos satisfactoriamente, puede aventurarse que el negocio de la *empresa* tendrá resultados *positivos*» (1972, pág. 235).

Claro está, Grimaldi no fue el único empresario en Madrid durante los años en cuestión. Otros hombres de negocios intentaron competir con él —Manuel Gaviria tomó posesión de los teatros en 1828, por ejemplo (Martín, 1988, pág. 221)— pero sólo Grimaldi captó el interés de los críticos y autores dramáticos durante los años de la Ominosa Década (1823-1833). Grimaldi fue sin duda el empresario más inteligente y más cumplido que tuvo el mundo teatral madrileño del siglo XIX. Discutido y combatiente, fue también elegante e inteligente y supo rodearse de los literatos y actores más productivos e innovadores de su época. Entre sus amigos contaba a Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Carnerero, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y un largo etcétera. Presidía las reuniones de la tertulia «El Parnasillo» como «presidente» (o «dictador teatral» en palabras de Mesonero), convirtiéndola en un tipo de cátedra desde la cual exponía sus teorías literarias, políticas y sociales (Martín, 1981).

La fama de Grimaldi aumentó considerablemente al estrenar su «arreglo» de una comedia de magia francesa, *Le pied du mouton*, escrita para los teatros de París en 1806 por César Ribie y Alphonse-Louis Martainville. Ya había estrenado varias traducciones de melodramas franceses en Madrid (*La huérfana de Bruselas* en 1825, *En un momento de error o Lord Dadvenant* en 1826) pero *Todo lo vence el amor o La pata de cabra* —una «inocente estupidez» en palabras de Zorrilla (1943, II, pág. 2004)— transformó el mundo teatral madrileño durante los últimos años de Fernando VII y preparó al público a apreciar los complicados espectáculos románticos que se verían en los teatros de la capital

dentro de poco. Esta irrelevante pero importante obra fue el primer gran triunfo económico de la Ominosa Década y llegó a ser la obra más taquillera de la historia teatral de la primera mitad del siglo, la obra que según Yxart «levant[ó] al teatro de su postración». Es la única obra que compitió con la popularísima ópera porque estimuló gran entusiasmo entre gente de todas las clases sociales (Gies, 1986a, pág. 384).

No obstante las mejoras del repertorio, producción, representación y actitud tanto del público como de los mismos actores que efectuó Grimaldi durante los años veinte, cuando actuó como empresario o director de escena del Príncipe, no dejó de sentirse frustrado por la atmósfera de desconfianza y recelo que dominaba el mundo teatral. Además, la restrictiva censura prohibía el estreno de obras con contenido ideológico, político o religioso, y la burocracia impuesta por el Gobierno siempre amenazaba hundir la empresa teatral. En verdad, el Ayuntamiento no siempre estaba de acuerdo con las maniobras de Grimaldi y periódicamente los teatros pasaron de sus manos a las de otros empresarios cuando, como fue el caso en 1828 y también en 1831, parecía que nadie quería aceptar la responsabilidad de dirigirlos:

Habiendo transcurrido el tiempo señalado sin que se haya hecho proposición alguna a la empresa de los teatros de esta Corte, y debiendo encargarse de ellos el Ayuntamiento, se anuncia de nuevo al público para que los que gusten tomar a su cargo la empresa de los referidos teatros presenten sus proposiciones en la secretaría del Ayuntamiento (*Gaceta de Madrid*, 24 de noviembre de 1831).

Solamente después de la muerte de Fernando VII en septiembre de 1833 y la llegada de María Cristina al trono, pudo iniciarse una época más abierta y más liberal en los teatros. Los de Madrid verán los estrenos —puestos en escena la mayoría por Grimaldi mismo— de los provocativos dramas románticos.

### 4.3

## El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII

Tras la Guerra de la Independencia y las turbulencias del reinado de Fernando VII, el teatro comienza a experimentar una mejoría en el estado de decaimiento al que había llegado anteriormente, tras sucesivas prohibiciones y reaperturas, como consecuencia de las presiones que la Iglesia y el Ejército ejercían sobre la representación. La figura de Juan de Grimaldi (Gies, 1988), cuya actividad se extendió desde 1823 hasta 1836, fecha en que vuelve a París, tiene una evidente importancia en este mejoramiento de las condiciones del teatro, tanto



por lo que se refiere a su propia actividad en beneficio de las circunstancias de la representación, como por cuanto tiene que ver con algunas de las personas que continuaron su labor. Por otra parte, conviene señalar que otras personalidades contribuyeron, desde detrás de las bambalinas, a preparar ese lanzamiento del teatro. Escenógrafos como Juan Blanchard, que llegó a Madrid en 1828; Lucas Gandaglia, que trabajó en el Príncipe; Ángel Palmerani y otros que desarrollaron su actividad de fin del XVIII a comienzo del XIX, como los hermanos González Velázquez o José Máiquez, hermano del actor, famoso por haber inventado una caja de truenos, son algunas de esas figuras que no conviene olvidar. Sin embargo, muchas eran las cosas que no habían cambiado, especialmente aquellos gravámenes y obligaciones que lastraban la actividad teatral desde el Siglo de Oro y que, ya desde los años finales del siglo XVIII, venían siendo denunciados por los actores y por los arrendadores que se hacían cargo de la representación. Todavía el teatro debía contribuir al mantenimiento de los hospitales y a la beneficencia del Ayuntamiento.

#### **4.3.1. Actores, compañías, empresarios**

A la muerte de Fernando VII existían en Madrid sólo dos teatros oficiales: el del Príncipe y el de la Cruz. A partir de 1834 comenzaron a crearse nuevos locales, algunos de muy corta vida, otros de más duradera existencia: el teatro de la Sartén (1830), que ofrecía las comedias que habían triunfado la temporada anterior; el del Circo (1842), que había sido antes circo ecuestre; el de Buena Vista, que desde 1830 contó con representaciones de autómatas, y en el que trabajaron los jóvenes del Conservatorio desde 1837; el de las Tres Musas (1838), que hizo quebrar al de Buena Vista; el de Variedades (1843); el del Instituto (1845), que después se llamó de Tirso de Molina; el de la Zarzuela (1856), fundado por Francisco Asenjo Barbieri, José Romualdo Galtzambide, Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y otros miembros de una sociedad denominada La España Musical; el del Museo; el de los Basilio (1850), que tras llamarse teatro del Drama tomó el nombre de Lope de Vega (1853); el del Liceo (1839), que pertenecía a la sociedad de dicho nombre y del que eran fundadores Zorilla, Escosura, Navarrete, Salas y Quiroga y otros; el de Novedades (1857); el Rossini (1864); el Eslava (1872); el Romea (1873); el de la Comedia (1875); el Lara (1880) y otros muchos, de los que dan noticia Díaz de Escovar y Lasso de la Vega (1924), Muñoz Morillejo (1923) y más recientemente Simón Palmer (1974). Algunos de los relacionados cambiaron de nombre. Otros desaparecieron. Así, por ejemplo, el teatro del Príncipe pasó a llamarse durante algún tiempo Teatro Español; el de la Cruz, del Drama; el del Instituto, de la Comedia.

#### **4.3.2. Reglamentación, legislación, reforma**

Alguno de estos cambios de nombre de los teatros fue resultado del reglamento que el 20 de marzo de 1849 dictó el marqués de Santa Cruz, según el cual se establecía la creación de un teatro Español y, al tiempo, se hacía una clasifica-

ción de los teatros del reino. Este reglamento es de gran importancia, pues no sólo clasificaba los teatros sino que además reponía la censura teatral, que había sido abolida por María Cristina tras la muerte de Fernando VII. El origen de este reglamento se remonta a 1847, cuando por Real Decreto se quiso que el teatro del Príncipe, que era el que se encontraba en peor situación, no pagara las cargas habituales y fuese subvencionado por el Gobierno. La idea partió del ministro de la Gobernación, Antonio Benavides, pero fueron Patricio de la Escosura y después el conde de San Luis quienes se ocuparon de la reforma, pues al dejar Benavides el ministerio fue el escritor quien ocupó su puesto y preparó la reordenación del teatro, proyecto que había sido impulsado por él mismo desde sus artículos publicados en *El Entreacto*. Después le sucedió en el cargo el conde. El teatro se debería llamar desde entonces Español. Todo esto tardó dos años en hacerse realidad: no fue hasta el Real Decreto de 7 de febrero de 1849 cuando se organizaron los teatros del reino y se dotó al teatro Español de un nuevo estatuto.

Entre el Decreto de 30 de agosto de 1847 y este último se creaban diferentes entidades: una Junta Consultiva de Teatros, y otra de Censura; se establecieron los derechos y obligaciones de las distintas partes (empresarios, autores, actores), se clasificaron los teatros, se definió qué eran dramas, qué comedias y en qué teatros podían representarse<sup>1</sup>.

El 6 de abril de 1849, mediante otra Real Orden, se clasificaron los teatros de España. Los había de primer orden: Cruz y Circo, en Madrid; Santa Cruz y Liceo, en Barcelona; Principal y San Fernando, en Sevilla; Principal, en Cádiz, y otro en Valencia, cuyo nombre no se dice; de segundo: Instituto, en Madrid, y uno en La Coruña, Granada, Málaga, Palma, Valladolid y Zaragoza, sin especificar; de tercer orden eran todos los demás. Según esta Real Orden, los teatros del primer grupo pagarían en concepto de derechos de licencia 3.000 reales; los del segundo, 1.500, y los del tercero, 500 reales. Además, las empresas abonarían el 5% de la entrada de las corridas de toros y el 10% de los restantes espectáculos.

Todo este afán legislador del teatro continuaba la línea abierta desde que se vislumbró su poderoso influjo sobre el público. Eran leyes, normas y reglamentos que intentaban dominar y controlar en beneficio propio un espectáculo que podía volverse peligroso si quedaba en manos inadecuadas. Pero, por otra parte, el proteccionismo que suponía la subvención del Gobierno y el arrendamiento por parte de los Ayuntamientos estaba acabando con el teatro. Las pérdidas económicas eran muy fuertes, y de manera cada vez más evidente se imponía la liberalización del teatro, su tratamiento como una empresa más, tendencia de la que dan cuenta Díaz de Escovar y Lasso de la Vega (1924), así como Gregorio

---

<sup>1</sup> Los artículos 37 y 39 del Real Decreto de 1847 se referían a este asunto: «En el teatro del Drama sólo podrán representarse obras que pertenezcan a los géneros siguientes: tragedias, dramas, melodramas y comedias de magia; y en el teatro de la Comedia podrán representarse todas las obras que no son tragedias, dramas o melodramas». Esta obligación de representar cada género en un teatro concreto fue muy criticada, así como la incoherencia de representar comedias de magia en el mismo teatro en que se ofrecían tragedias y melodramas.

Martín (1988). Esta concepción se había ido abriendo camino al comenzar a entenderse el teatro (y la literatura en general) como una forma de industria. El artículo publicado en la *Revista de Teatros* del 19 de julio de 1843, titulado *De la literatura considerada como un medio de industria*, ya lo pone de manifiesto, así como los sucesivos intentos, por parte de escritores y dramaturgos, de formar asociaciones que les defendieran de los abusos de que eran objeto (Botrel, 1974; Cotarelo y Mori, 1928; Romero Tobar, 1972; Rubio Jiménez, 1988b).

A este estado de cosas contribuyó el fracaso de las reformas propiciadas por el conde de San Luis. Éste sólo atendió a la parte literaria o artística de la representación, sin tener presente el lado empresarial del teatro. Se hacía cada vez más necesaria su liberalización, que dejara de ser dirigido por el Ayuntamiento y en su lugar lo hiciera una empresa privada. En cualquier caso, el público no asistía al Teatro Español, que representaba obras como *Isabel la Católica* de Tomás Rodríguez Rubí, *Masaniello* de Antonio Gil y Zárate, que fue un fracaso y supuso una enorme inversión (Muñoz Morillejo, 1923, pág. 123), *La conjuración de Venecia*, y algunas obras clásicas.

Los siguientes intentos de mejorar la situación de los teatros ponen de relieve cómo un grupo de autores controlaba el mundo teatral. Visto el fracaso de la reforma del conde de San Luis, los autores se hicieron cargo del teatro Español —que era la cabeza visible del proyecto de reforma— y se nombró una junta formada por Gil y Zárate como presidente, Zorrilla como vicepresidente, Juan de Ariza como secretario y Rodríguez Rubí como director. Sin embargo, esta junta no se consideraba a sí misma como empresa (cometiendo el mismo error que San Luis), sino que seguía dependiendo del Gobierno y de sus subvenciones. Como los autores no fueron capaces de mantener el teatro, éste pasó otra vez a su primer dueño, al Ayuntamiento, que tampoco quería hacerse cargo de él por las muchas cargas y deudas que suponía.

En estos intentos de reforma del teatro nunca se contó con los actores. Tampoco en las sucesivas leyes de 1855, 1861 y 1864. Se quería crear un teatro nacional, pero siempre apoyado económicamente por el Gobierno, lo que le convertía en un instrumento ideológico a su servicio.

Los autores afrontaron la situación creando «galerías dramáticas» en colaboración con sus editores (Cotarelo, 1928) y pidiendo la defensa de sus derechos (Calderone, 1988, págs. 571-575; Picoche, 1970, págs. 44-55; Rogers, 1934). Por los años cuarenta se intensifica la lucha por el reconocimiento de los derechos de autor, no sólo en España sino también en el extranjero, mientras que los actores siguieron padeciendo una situación lamentable a pesar de haber contado con figuras de la talla de Isidoro Máiquez. En 1830 se creó el Real Conservatorio de María Cristina, inaugurándose el 2 de abril de 1831. Pocos meses después, el 6 de junio, por Real Orden se decreta la erección de una Escuela de Declamación Española, que se inaugura el 1 de septiembre de ese año, comenzando las clases el 3 de octubre, dentro del ámbito del Conservatorio (Álvarez Barrientos, 1989, pág. 63). El Conservatorio lo dirigió al principio José Piermarini, y profesores de declamación fueron casi todos los grandes actores de la época. Estos actores no enseñaban, a diferencia de los que eran profesores y no actores, técnicas de declamación, sino que ofrecían a los alumnos sus propias interpretaciones como modelo. Fueron profesores Félix Enciso Castrillón (que no era actor), Carlos



Latorre, Joaquín Caprara, Julián Romea, Antonio Vico, Fernando Díaz de Mendoza, Matilde Díez. Aunque la enseñanza no fuera excelente en esta escuela, su creación sirvió para que se abrieran otras en el resto del territorio nacional, siendo las más famosas las de Barcelona, Sevilla y Valencia. Evidentemente, el que los profesores fuesen actores y a menudo no tuvieran grandes conocimientos, sino una determinada forma de representar, ocasionaba el mimetismo en los alumnos y la conservación de formas antiguas de interpretación (Rubio Jiménez, 1988a, pág. 260). Sin embargo, algunos reaccionaron contra este estado lamentable de la enseñanza de la declamación, aunque sin éxito. Julio Nombela fue quizá el primero que escribió un *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral* (1880).

Aunque se venían escribiendo y traduciendo tratados de declamación y memorias de actores desde los años ochenta del XVIII y aunque se había intentado en diversas ocasiones establecer escuelas para actores (Álvarez Barrientos, 1988b), fue a lo largo del XIX, y gracias a la Escuela de Declamación, cuando se escribió la mayoría de estos tratados. Siguiendo la moda de la época, iniciada años antes con los catecismos sobre diferentes materias, que servían la información utilizando el modelo de pregunta-respuesta, algunos de estos tratados se presentan de ese modo, que por entonces parecía muy didáctico: hasta en la primera versión del *Manifiesto comunista* se empleó dicha fórmula. Los propios profesores, o los actores, los escribían para el uso de los alumnos. Seguramente el primero de esta época es el que apareció en 1832, del profesor Félix Enciso Castrillón, titulado *Principios de literatura, acomodados a la declamación... para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de M.<sup>a</sup> Cristina*. Pero fueron importantes, por lo que también suponían como historia de la representación, los publicados por Joaquín Bastús, *Curso de declamación* (Barcelona, 1833), con numerosas reediciones a lo largo del siglo y, probablemente, el más útil de todos; por Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación* (Madrid, 1839); por Luis Lamarca en 1841; por Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España* (Madrid, 1852); el de Romea, *Ideas generales sobre el arte del teatro* (Madrid, 1858), seguido del *Manual de declamación para uso de los alumnos...* (Madrid, 1859) y otros muchos que se pueden encontrar en la relación que ofrece Rubio Jiménez (1988a).

Todos estos tratados buscaban dotar al cómico de unos modelos interpretativos de los que poder servirse a la hora de *crear* el personaje. Tiene interés señalar que, siguiendo los modelos franceses y alemanes que se traducen, estos manuales hacen una casuística de las posibles sensaciones, sentimientos y pasiones que puede encontrar el actor en las obras de teatro que ha de representar (Álvarez Barrientos, 1988b). Las pasiones, en concreto, tendrán un peso enorme en estos tratados, poniendo de relieve la evolución que se estaba dando en el teatro de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX hacia lo sentimental. Todo este material podía ir acompañado de dibujos y grabados en los que se mostraba la expresión física de dichos sentimientos: para ello se detallaba la postura de brazos, manos, piernas, pies; los gestos expresivos de los ojos, los labios, las cejas. Es difícil, sin embargo, llegar a apreciar hasta qué punto estos libros de texto fueron leídos por los cómicos.

Hay contradicciones en algunos de estos tratados, como por ejemplo en el de Bastús, que da más importancia al actor trágico que al cómico, siguiendo en este caso el autor la opinión de los preceptistas clásicos. Pero, en cualquier caso, la contradicción estaba servida desde el momento en que se buscaba la naturalidad y, sin embargo, se ofrecían modelos, detallados gráficamente, que codifican la forma interpretativa llevándola a cierto exceso. Ambas formas, la tendente a la naturalidad y la exagerada, convivieron en inestable equilibrio. Cuando dominó la naturalidad no controlada, se llegó a la *declamación romántica*, apasionada. Cuando lo que predominó fue el artificio, se produjo una declamación de escuela. Como ha señalado Rubio Jiménez (1988a), lo que se prefería y se buscaba, sin embargo, era el justo medio, ideal que correspondía al gusto de la sociedad burguesa.

Para conseguir este justo medio, para que el actor pudiera formar adecuadamente su figura, necesitaba poseer distintas cualidades, que se venían repitiendo ya desde los tiempos de Lope; pero en estas fechas se reitera la necesidad de educación y cultura y, sobre todo, de sensibilidad e inteligencia. Dos conceptos que habían sido rescatados por los teóricos del XVIII. Además de «mucho fuego», es decir, de la vehemencia que a menudo necesitará el actor, Bastús le pide «extraordinaria sensibilidad y profunda inteligencia», notando que por *sentimiento* entiende «la facilidad de verificar en su alma las distintas pasiones de que es susceptible el hombre» (*Curso de declamación*, 1833, pág. 45), y que la inteligencia no consiste en «entender solamente lo que quieren decir las palabras que ha de proferir [sino que] es necesario penetrar este mismo sentido, la razón por que las dice el personaje [...] la relación que tienen con su situación y con la de aquellos a quienes van dirigidas» (*Ibíd.*, págs. 46-47).

Poco a poco se fueron introduciendo novedades e innovaciones en la forma de interpretar, provocadas por la naturalidad a la que se quería llegar, pero también porque las nuevas obras que se estrenaban se alejaban de los modelos clásicos interpretativos del teatro del Siglo de Oro y porque se requería del actor una mayor capacidad para imitar y reproducir modelos más actuales y acordes con el tiempo que corría (incluso al representar una refundición del Siglo de Oro, el actor debía actualizar su modelo interpretativo). En este sentido es significativo observar que los tratadistas añaden a sus compendios métodos de trabajo para componer los personajes (por ejemplo, Bastús y Romea) y que se tiende a distinguir entre cómico y actor, palabras que, tras un período de sinonimia, se cargan de significados concretos y distintos, como puede verse ya en Bastús, pero también en García Parra a finales del siglo XVIII e incluso en la década de los ochenta de ese mismo siglo. Porque, tanto el movimiento de reforma de la interpretación como el de revisión de la consideración social en que se tiene al actor comienzan a finales del siglo XVIII. Las Cortes de Cádiz habían reconocido en 1812 que el actor era un ser útil a la sociedad y por tanto debía tener un trato idéntico al que se dispensara a cualquier otro que contribuyera a la mejora de la misma. Sin embargo, estos reconocimientos teóricos no habían encontrado eco social, ni siquiera a pesar de que Fernando VII reconoció en 1819 que los actores no eran viles ni infames (Picoche, 1970, pág. 28). El actor seguía siendo un ser marginal, no bien considerado, a pesar de excepciones conocidas como las de Julián Romea, José Lombía, Rafael Calvo, Antonio Vico, Antera Baus, y más

tarde, el matrimonio formado por Díaz de Mendoza y María Guerrero, entre otras. Prueba de ello, con las salvedades pertinentes, es la literatura de carácter más o menos costumbrista a que dio lugar la situación del actor en fechas tan tardías como 1877, cuando se publicó *Los actores* de Manuel Catalina (una relación de actores y actrices del siglo XIX puede encontrarse en Díaz de Escovar & Lasso de la Vega, 1924).

A lo largo de la centuria se intensificará la defensa del actor —que no pudo utilizar el *don* como tratamiento hasta que fue otorgado a los profesores de la Escuela de Declamación en 1833— y la dignificación de su labor, como puede comprobarse en los mismos tratados de declamación. Para ello, y junto a las cualidades específicas de la profesión, se le exigen al cómico requisitos como esmerada y completa educación, buenas costumbres y religiosidad, así como un conocimiento adecuado de las virtudes cristianas. El intento de cambiar la imagen de la profesión es evidente. Para dignificar al cómico, y para que la sociedad tuviese mejor imagen de él, se habían prohibido las compañías de la legua, en un intento de hacer desaparecer la condición itinerante del actor, que era lo que más contribuía a su mala consideración social. Pero poco se podía hacer por adecentar el oficio si sus prácticos malvivían con un sueldo miserable. El actor que pertenecía a una compañía estable cobraba, en los primeros años del siglo, por *partido*, es decir, un sueldo fijo todo el año según su puesto en la compañía: primer galán o dama, gracioso, sobresaliente, vejete, etc., y por *ración*, según las veces que actuara. Un actor famoso y reconocido, entrado el siglo, cobraba más que un dramaturgo y podía vivir con bastante desahogo<sup>2</sup>. Sin embargo, no era esto lo corriente, como tampoco lo era que los sueldos crecieran. Entre 1833 y 1855, por ejemplo, permanecieron invariables, igual que las pensiones recibidas por los actores. Por otro lado, estaba el problema de la jubilación y de su cobro desde que éste dejó de estar en manos de los propios actores que, en la cofradía de la Novena, tenían organizado un montepío. Como ha señalado M. T. Carrière (1980),

---

<sup>2</sup> «En 1833-1834, Carlos Latorre y José García Luna, primeros galanes, cobran 80 reales diarios más una gratificación de 5.000 reales. Recibe lo mismo Antonio Guzmán, carácter jocoso. Los demás actores ganan 45, 42, 40 diarios; el primer apuntador, 28 reales diarios. En cuanto a las actrices, Antera Baus y Concepción Rodríguez, primeras damas, cobran 30.000 reales al año; Catalina Bravo y Bárbara Lamadrid, sobresalientes, 58 reales diarios; Teresa y Joaquina Baus, segundas damas, 45 reales diarios; Teodora Lamadrid, 15 reales diarios» (Archivo Municipal de Madrid, *Secretaría*, 2-480-20).

«En 1849, siendo los dos primeros actores y directores de escena en el Príncipe, Carlos Latorre y Julián Romea ganan 341 reales diarios. Romea, primer galán, recibe 140 reales diarios, como Antonio Guzmán, primer actor cómico y gracioso. Mariano Fernández, primer gracioso, recibe 96 reales; los segundos galanes, 80 y 50 reales; el primer apuntador, 30 reales; el tercer apuntador, 16 reales. Entre las mujeres en la misma fecha, Matilde Díez, primera actriz, cobra 341 reales por día; Bárbara Lamadrid, primera actriz, 200; Teodora Lamadrid, primera dama y dama joven, 140; Gerónima Llorente, primera característica, 94; María Córdova, segunda dama, 42» (Carrière, 1980, págs. 137-138). La mayoría de ellos, por otra parte, tenían una representación en su propio beneficio. Como se puede comprobar, las diferencias entre los primeros actores y el resto de la compañía se agrandan, llegando a cobrar los primeros, al año, unos 90.000 reales. En 1850, el conde de San Luis estipuló que ningún actor ganara más de 70.000.



los cómicos cobraban esta jubilación desde el momento en que podían acreditar que llevaban trabajado el tiempo suficiente o cuando ya no podían representar más. Entonces, además, solicitaban la plaza de acomodador. Desde 1830 aproximadamente comienza a haber problemas con la concesión de jubilaciones, pues se hace depender del corregidor y de una Junta de Teatros. La prensa, por otra parte, se refiere al asunto en diversas ocasiones (*Jubilaciones de los actores en Madrid, El Eco del Comercio*, 15 de febrero de 1835).

Se intentó legislar la jubilación a lo largo del siglo, recogiendo Carrière en su artículo los momentos más importantes y conflictivos: 1835, 1839, 1849 y 1851. En 1841, los representantes crearon una Sociedad de Socorros Mutuos de Actores Españoles, en la línea de las muchas que se crearon por entonces en otras profesiones, que paralelamente a las jubilaciones oficiales proporcionaba «medios de subsistencia a los socios cuando se imposibilitasen para poder ejercer su arte y a las familias de aquéllos después de su muerte» (Subirá, 1960, pág. 171).

El mimetismo que se observa en la Escuela de Declamación y en la generalidad de los tratados se encuentra también en la escena. Los defectos que señalaba Larra en artículos como el famoso *Yo quiero ser cómico* (*Revista Española*, 1 de marzo de 1833), están presentes en la segunda mitad del siglo. Pasada la norma romántica y exagerada, se continuó con la alternancia entre los que, siguiendo a Máiquez, eran partidarios de la naturalidad, y los que, imitando a García Luna, gesticulaban y marcaban. Sin embargo, también había novedades en esta profesión, que es en el XIX (antes lo era más) muy conservadora de sus tradiciones. A finales de siglo comienza a separarse del primer actor la condición de director de escena, que hasta entonces había acaparado. Aunque se venía requiriendo desde el siglo XVIII, especialmente en Francia y Alemania, fue en las dos últimas décadas del XIX cuando se comenzó a radicalizar el proceso. La creación de esta nueva figura era un reflejo del mayor interés por la puesta en escena y de cómo se empezaba a considerar al actor parte del todo escénico, y no el elemento principal, aunque no dejara de serlo. La evolución es consecuente con el proceso hacia los grandes y espectaculares montajes que se estaban dando en esos años: comedias de magia, de gran aparato, que habían conocido, en el XIX, el precedente escenográfico de los dramas románticos en los que el actor está integrado dentro de un todo en el que los efectos visuales son lo principal —desde un punto de vista escénico— y donde el actor, por su forma de representar, es también un elemento más al servicio de un efecto total. Por otro lado, el director de escena suponía un distanciamiento respecto de la obra que hacía posible la consecución de la tan buscada naturalidad. Como señaló Sebastián Carner en su *Tratado de arte escénico* (Barcelona, 1890, págs. 48, 50): «una dirección experta brilla mucho cuando obtiene esa animación y naturalidad copiadas de la vida real [...] El director debe mostrarse muy severo para mantener al actor dentro de los límites de la sobriedad y discreción» (*cit. en Rubio Jiménez*, 1988b, pág. 723). También cambió la estructura de las compañías después de mediado el siglo, aunque algo se había hecho ya a principios. Desapareció la estructura tradicional de damas, galanes, vejetes y graciosos, aligerándose las compañías y dando entrada a nuevas denominaciones, tales como actor *de carácter* (ya tipificado por Bastús en 1833), cómico, etc.

### 4.3.3. La censura teatral

Todo estos cambios y otros muchos, tanto en lo que tiene que ver con la regulación de las obligaciones de las partes que intervienen en la representación —empresario, actor, dramaturgo, pintor, público—, como con lo económico e ideológico —censura— están jalonados por numerosas disposiciones legales, algunas de las cuales se han visto páginas atrás. Es necesario referirse ahora a la censura teatral.

Al entrar en vigor las Leyes de Imprenta de 4 de enero y 1 de junio de 1834 se suprimía la figura del censor político, que había existido después del Trienio Liberal, y se establecía que la censura teatral debía verificarla uno de los censores de imprenta, que además había de asistir a las representaciones para comprobar que se respetaban las modificaciones previamente impuestas. En 1836, sin embargo, el gobernador civil de Madrid pidió la restitución de la figura del censor teatral exclusivo, dada la enorme cantidad de trabajo que tenían los de imprenta. Se propuso para tal cargo a Manuel José Quintana, pero la reina no aceptó esta designación, considerando que los méritos del candidato eran muy superiores al nivel del puesto. Así pues, se nombró a Tomás Sancha, abogado, con el sueldo de 6.000 reales al año. El 19 de septiembre de 1837 solicitó ser relevado del cargo, sustituyéndole Valentín Pascual, que lo dejó a comienzos de 1840. Es entonces cuando entra en vigor una Junta de Teatros, formada por tres miembros. Sin embargo, el 13 de julio de 1836 se había emitido una circular según la cual las piezas impresas antes de su representación que cumplieran los requisitos legales no debían pasar por la censura ni podían ser prohibidas por los censores locales. De esta forma, y dado que en la Constitución de 1837 se reconocía el derecho de los españoles a imprimir y hacer públicas sus ideas, era más fácil, al menos en teoría, que pasara una obra de teatro la censura de imprenta que la censura ejercida por la Junta de Teatros. Sin embargo, como reconocen Romero Tobar (1975a y b), Journeau (1980) y Rubio Jiménez (1984), no es fácil saber si la libertad de imprenta fue más allá de los buenos deseos, pues la prohibición de periódicos y otros libros —algunos siendo incluidos en el *Índice*— fue constante.

La actividad legislativa fue muy fuerte y continuada, aunque a veces se dan momentos de mayor flexibilidad, como entre 1854 y 1856, pero esta actividad iba haciendo cada vez más difícil el trabajo literario. Como observó Bretón de los Herreros en un artículo publicado en el *Correo Literario y Mercantil* (1833), titulado *Línea de aduanas para géneros dramáticos*, además de la censura oficial el dramaturgo debía pasar otras, enumerando hasta 32: copistas, directores de escena, librero, editor, etc. Rubio Jiménez (1984) ha señalado que en estas fechas era también muy importante la censura que ejercían el ejército y la Iglesia. En realidad, a lo largo del siglo se va estableciendo todo el sistema, toda la red de la institución censora. En 1840 se crea la Junta de Censura, en la que se especifican por Real Orden las funciones de los censores. Se dispone además que en todos los lugares donde haya teatro los jefes políticos deben nombrar censores teatrales, que además de acreditar sus buenas calidades morales han de asistir a las representaciones teatrales. Se buscaba controlar los posibles desbordamientos críticos e ideológicos y al mismo tiempo se quería que la obra dramática

contribuyera a educar al público. Sin embargo, entonces, como antes y como después, lo que más preocupaba a los censores era ese aspecto de la representación que trasciende lo escrito: «frases, inflexiones que en los versos parecen insignificantes, y después en boca del artista, por la entonación, la fuerza y el momento de su pronunciación, adquieren un significado poderoso y de seguro efecto». Esta preocupación se había extendido a todos: gobernantes, críticos, censores. En el *Decreto orgánico de los teatros del reino* (1849) se hace alusión a estas ideas expuestas por García Escobar, pero desde la postura del que debe controlar la representación, es decir, presentando dicha actuación como una falta que se debe castigar. Conviene observar que quienes intervinieron en la redacción de este reglamento son algunos de los dramaturgos y literatos que más presencia tuvieron en el teatro de la época y que, incluso, se quejaron de las normas que ellos mismos establecieron: Juan Nicasio Gallego, Ramón de Mesonero Romanos, Manuel Bretón de los Herreros, Juan Eugenio Hartzenbusch.

En sucesivas Reales Órdenes fue quedando claro el hecho de que cada vez se consideraba a la censura como una institución más necesaria. Y para que pudiera ejercitar mejor su influencia se la hizo depender directamente del Ministerio de Gobernación.

A partir de esta fecha, 1849, se suceden numerosas leyes y disposiciones complementarias (que detalla Rubio Jiménez, 1984, pág. 202), hasta que el 24 de febrero de 1857 se suprime la Junta de Censura pero no la censura, pues la Junta es sustituida por un censor único, ya que se habían levantado múltiples disputas entre los miembros que la integraban. Hasta 1868 se siguió este sistema, siendo algunos de los censores figuras como Pablo Yáñez (1857), Antonio Ferrer del Río (1857-1863), Narciso Serra (1864) o Luis de Eguílaz (1867-1886). El teatro sufre los cambios políticos de la misma forma que otras profesiones. Así, durante los años 1854-1856, los llamados del Bienio Progresista, la censura conoce una relajación que termina cuando se estrena en 1856 *Un día de revolución* del demócrata Fernando Garrido, obra en la que se propaga un mensaje antimonárquico. El año siguiente y los que precedieron a la Gloriosa de 1868 fueron los más represivos, pues el 2 de febrero de 1856 Cándido Nocedal suprimía toda la libertad que se había conseguido para los teatros.

Mesonero, Hartzenbusch y Bretón, como se ha visto, integraron la Junta Consultiva de Teatros. Después de ellos, otros como Ventura de la Vega, que pasó desde el Teatro Español a la Junta en 1851, de la que llegó a ser director; Rodríguez Rubí, también procedente del Español; García Gutiérrez, Miguel de los Santos Álvarez y críticos como Manuel Cañete o José M.<sup>a</sup> Baralt. Rubio Jiménez ha constatado que estos censores eran «cada vez más conservadores» (1984, pág. 204), sobre todo desde que se crea la figura del censor regio: recuérdense los nombres de Pablo Yáñez, Ferrer del Río, Serra y Eguílaz.

El papel de la censura debe tenerse presente a la hora de estudiar el teatro español del siglo XIX, ya que influyó de forma notable, y en todos los ámbitos. Ya prohibiendo formas teatrales, como pudieran ser las representaciones populares de carácter más o menos festivo y religioso, ya matizando maneras de interpretar o soslayando temas y alusiones, la censura deja notar su influencia en todos los aspectos de la práctica teatral. La censura determinó la forma del teatro



español en esos años, pero además evitó la experimentación y la entrada en nuestro país de otras formas teatrales, así como también dificultó el paso a nuevos dramaturgos.

A este respecto conviene señalar que la censura no se ejercía sólo desde la institución correspondiente. La revista *La Censura*, que apareció en 1844 y cerró en 1853, es un claro exponente de esa otra forma de interferencia. De tendencia católica intransigente, y publicada por los miembros de la Biblioteca Religiosa y por Juan Villaseñor y Acuña, no sólo se dedicaba al teatro. Romero Tobar (1975a) ha estudiado su actitud ante la novela. Era una revista eminentemente bibliográfica y en ella se ejercía una crítica moral y religiosa en la que los componentes estéticos no tenían lugar. Aunque no era una revista oficial ni el órgano de expresión de la Iglesia, parece que el cuerpo eclesiástico se apoyaba en ella (Journeau, 1980). En cierto modo, puede considerarse esta revista, y otras como *El Católico*, contemporánea de la primera, antecipos del libro que más tarde escribiría el P. Blanco García.

#### 4.3.4. Los coliseos isabelinos

A medida que la censura y la legislación, como brazos del Gobierno, intentaban controlar y dar forma al espectáculo teatral, éste se desarrollaba en todos los aspectos. Si se buscaba una interpretación natural en los actores, se quería también naturalidad y realismo en lo que rodeaba al actor, es decir, en las decoraciones, iluminaciones y escenografía. Aparte algunos trabajos dedicados a teatros concretos y a obras específicas, para el siglo XIX contamos con dos trabajos valiosos. Uno, el de Muñoz Morillejo (1923) que, a pesar de su antigüedad, no ha perdido el valor, y otro más moderno, de Isidre Bravo (1986), que aporta numerosos bocetos de telones, escenografías, maquinaria y cuanto puede interesar para este campo de la representación teatral en Cataluña, aunque mucho de lo que en él se detalla sirve también para el resto de los teatros. El gran desarrollo que conoció la escenografía a lo largo del siglo XIX, obligada en parte por el influjo de las comedias de magia y de los espectaculares montajes románticos, fue posible gracias a la presencia en España de técnicos, a menudo italianos, que crearon escuela —hermanos Tadei, Lucas Gandaglia, la familia Lucini, Palmerani, Busato, Bonardi; importante fue también el francés Philastre, que trabajó en el Español—, pero también gracias al talento de pintores españoles como Aranda, Bravo y Alonso, Soler Rovirosa, Alarma y otros. Los dramas románticos dieron un nuevo significado a motivos escénicos anteriores, como cuevas, cárceles, paisajes nocturnos, claustros o interiores, acostumbrando al público, cuando la moda romántica pasó, a lo grandioso visual pero también a lo detallado.

Lo más significativo de la nueva práctica escénica es la aplicación y desarrollo de la perspectiva en el teatro. Los pintores escénicos llegaron a tener un extraordinario dominio de esta técnica, que ayudada por la iluminación nueva a base de gas, que se incorporó relativamente tarde al teatro<sup>3</sup>, por el uso de nueva

---

<sup>3</sup> A excepción del teatro del Circo, que estaba iluminado con gas antes, no se comenzó a utilizar este elemento para iluminación de los teatros hasta 1849. Para el gas en

maquinaria —dioramas y cicloramas, por ejemplo—, además de bambalinas, forillos y otros elementos escénicos, lograba producir efectos de verdadero realismo, haciendo depender de ellos a menudo el éxito de una obra, como en el caso de la famosa *El terremoto de la Martinica*, aspecto del que se hacen eco los periódicos. A todo esto hay que añadir la publicación de tratados teóricos como el muy importante de José Planella y Coromina (Barcelona, 1840) titulado *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico* (Bravo, 1986, pág. 88; Calderone, 1988, pág. 597).

#### 4.3.5. Los teatros particulares

Como se puede deducir de este apretado estado de la cuestión teatral en el siglo XIX, la afición por este espectáculo era enorme, aunque tuviese muchos problemas, tanto de orden económico como legal o laboral, no siendo el menor de ellos la creciente afición del público a los espectáculos musicales, lo que puso en peligro la propia representación dramática. Pero esta afición tenía otra vertiente: la de las representaciones particulares, que, en parte, podían contribuir al descenso de interés por las funciones dramáticas oficiales. La bibliografía sobre este aspecto del mundo teatral es prácticamente inexistente. Muchas alusiones se encuentran en los periódicos, en el ámbito de la mera noticia, en los cuadros costumbristas y en las memorias, recuerdos, autobiografías y semblanzas de los personajes destacados de la época. Es verdad, sin embargo, que éstas suelen referirse a las representaciones en casas privadas de la clase media y alta, pero es también cierto que en asociaciones culturales y ateneos obreros también se daban representaciones teatrales que, desde luego, no tenían mucho que ver con las estrenadas en los salones privados, casinos y sociedades artísticas.

Lily Litvak (1968, 1981) y Carlos Serrano (1983) han estudiado estas funciones que organizaban las sociedades obreras, a veces en los mismos teatros, pero más a menudo en los mismos lugares de trabajo, y representadas por los propios obreros. La finalidad educativa y concienciadora, de carácter político, es evidente, por ejemplo, ya en el primer número (23 de junio de 1896) del *Teatro Social*, boletín de la Compañía Libre de Declamación. Se quiere convertir el teatro —otra derivación de los ideales ilustrados— en un lugar de saber, se quiere «aprender gozando», «saborear ciencia y estética a un tiempo». Juan José será una de las obras más veces interpretada en estas celebraciones obreras. Pero estas representaciones particulares, al tiempo que servían para educar al pueblo y para que desarrollara sus capacidades estéticas e interpretativas, servían para dar a conocer a autores con fuerte sentido social del arte. Son obras de teatro que ilustran la miseria del pueblo y extraen de ella algún tipo de mensaje didác-

---

Madrid, véase Simón Palmer, 1989, especialmente las págs. 230-240, que dedica al gas en los teatros. Del gas se pasó a la electricidad en 1887, cuando se hizo obligatorio el alumbrado eléctrico de los teatros. Artículos referentes a ello en *El Teatro* (14-1-1884), *El Imparcial* (1-10-1887), *La Gaceta Teatral Española* (30-1-1892) y otros. También Rubio Jiménez, 1988b, págs. 735-736.

tico, piezas que no siempre ejemplifican la lucha de clases, pero que cuando lo hacen muestran la necesidad de la revolución proletaria y de la educación de los trabajadores. Son obras como *1.º de Mayo* de Pedro Gori, *La huelga* de Pablo Cases, o *El pan del pobre*, adaptación libre de la pieza de Hauptmann titulada *Los tejedores* (Litvak, 1981, pág. 238). Otros temas frecuentes en este teatro son el amor y la familia: se apoyan los valores positivos y puros frente a los convencionalismos, el amor libre frente a los matrimonios por interés. Pueden rastrearse en estas piezas motivos que se problematizan ya en el XVIII y que aquí son el reverso del teatro y de las posturas burguesas (Serrano, 1983; también Fábregas, 1968).

Este teatro convive difícilmente con el que representa a la cultura dominante, del que tenemos testimonios como el de Bretón de los Herreros, cuando en noviembre de 1831 da algunas noticias sobre las «comedias caseras» desde el *Correo Literario y Mercantil*, apuntando anécdotas y asuntos como los problemas a los que debían enfrentarse quienes representaran esas obras: celos artísticos, interferencia de las relaciones personales en la representación dramática, necesidad de obras de poco aparato, etc. (1965, pág. 144). Al año siguiente, Mesonero Romanos dedicó un artículo en sus *Escenas matritenses* a este asunto. Ahonda en los mismos aspectos que Bretón, literaturizándolos más, pero señala también que él había hecho lo mismo en su juventud, lo cual confirma el hecho de que se representaba en casas particulares desde mucho tiempo atrás. Mesonero detalla más el proceso de montaje: se crean comisiones (para buscar casa, para las decoraciones, para las candilejas, para copiar papeles, para los trajes, para obtener permiso de representación) y, en la forma humorística y anecdótica que le es habitual, nos detalla aspectos de esas representaciones. Sabemos, por tanto, que podía haber decoraciones y orquesta, y que para llevar adelante la representación se creaban sociedades como la que comenta en su artículo, formadas por personas de la clase media, que nada tienen que ver con las citadas más arriba y estudiadas recientemente por Guereña (1980).

Un ejemplo paródico de este tipo de representaciones caseras nos lo ofrece don Juan Valera con *Estragos de amor y celos* (1898), drama que compuso a petición de una «graciosa y discreta señorita» de buena familia para ser representado por ella y sus amigos en su propia casa. Valera nos detalla las características que debía reunir su obra, que son en gran medida parodia de las representaciones privadas de carácter romántico<sup>4</sup>. Valera representó esta obra en casa de la familia del banquero Bauer, que ya en otras ocasiones había ofrecido esta diversión.

---

<sup>4</sup> Valera escribe en el prólogo de la obra: «El drama no habría de durar más de catorce o quince minutos, la acción había de ser tan tremenda como rápida, y, salvo los comparsas y personajes mudos, sólo habían de figurar en él seis interlocutores, tres varones y tres hembras, todos los cuales habían de morir de desastrada y violenta muerte en la misma escena. Tan espantoso desenlace no había de tener por causa ni peste, ni hambre, ni fuego del ciclo, ni ningún otro medio sobrenatural, sino que todo había de ocurrir sencillamente por efecto del truculento frenesí que el amor y los celos producen en el alma de una mujer apasionada» (cit. en García Lorenzo, 1987, pág. 183).



El teatro, sin embargo, no era sólo para los banqueros una diversión casera. Manuel Gaviria (Martín, 1988), importante banquero de la primera mitad del XIX, se había interesado por el teatro, llegando incluso a hacerse cargo en 1827 de los dos coliseos madrileños. Su aventura fue corta, pues en 1829 cedía los derechos a Cristóbal Fernández de la Cuesta (en realidad, representante del hijo de Gaviria). Este temprano ejemplo de interés privado por el teatro se convirtió más tarde en una necesidad, dado que al Ayuntamiento no le era posible solucionar los problemas de los teatros. Las críticas periodísticas y las nuevas necesidades escénicas propiciaron este ambiente liberalizador que dio paso a las empresas teatrales y a la competencia. El primer resultado de este cambio fue la mejora de las condiciones materiales de los teatros, así como su puesta al día en cuestiones de escenografía. En los años de 1840-1850 puede comprobarse la incapacidad de los teatros oficiales frente a la novedad y vitalidad que aportan los privados. Gran parte de las medidas censoras y de control que se tomaron a lo largo del siglo, sobre todo desde 1849, son resultado de la necesidad de encarrilar la libertad y el posible descontrol que suponía la entrada de la oferta privada en un mundo que hasta entonces sólo había dependido de los Ayuntamientos. La empresa teatral supone la apertura (y la preponderancia) de intereses económicos, el logro de beneficios, en una sociedad preindustrial de libre mercado. Algunos de los empresarios más importantes del XIX fueron el marqués de Salamanca, Felipe Ducazcal, Salas, Rivas, Ramón Guerrero, padre de la actriz; Arderius, Emilio Mario y otros (Romero Tobar, 1972, ofrece una relación de estas empresas desde 1831 hasta 1899, no sólo en Madrid, aportando datos de ciudades como Alicante, Barcelona o Valencia). Muchos de los que se dedicaron al teatro tenían también importantes negocios en otros sectores de la empresa y la industria española del momento. Esta liberalización del teatro comportaba un intento de acabar con el favoritismo y el mecenazgo que había posibilitado la Junta Consultiva a los dramaturgos y críticos cercanos al poder. Gracias a estas figuras fueron posibles después personajes como Arderius o Emilio Mario, que potenciaron un tipo de teatro libre y espectacular.

#### 4.4

### Traducciones, adaptaciones y refundiciones

Durante gran parte del siglo XVIII, la escena española se nutrió de traducciones y adaptaciones de obras teatrales extranjeras, preferentemente francesas, o, en su defecto, a través del francés (Lafarga, 1983), llegando incluso, como en la colección *Teatro nuevo español* (1800-1801), a ser traducciones la mayoría de las obras que se agruparon bajo dicho epígrafe (Lafarga, 1986, 1989). En este sentido, hay que señalar que el título *Teatro nuevo español* pone el énfasis en «nuevo», no en español, aludiendo a un tipo de teatro que es novedad en España y que se adapta al nuevo gusto que se quiere imponer en los escenarios. El

fenómeno es semejante al que se da en la poesía y en la novela por esas mismas fechas. De hecho, entre novela y teatro, en las últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX, existe una interrelación que lleva a que a menudo una misma obra extranjera tenga una adaptación teatral y otra novelada (Álvarez Barrientos, 1991a).

La práctica de la traducción y adaptación de obras teatrales estaba tan extendida y tenía tanta importancia que las autoridades teatrales dictaminaron lo que debía cobrarse por una traducción, una adaptación, o una refundición, llegando incluso a definir este último término en 1807, con motivo del *Reglamento para la dirección y reforma de teatros*: refundiciones eran aquellas obras «en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia» (Cotarelo, 1904, pág. 701). No faltó quien explicara la falta de comedias originales españolas con el argumento de que era más fácil y productivo traducir o adaptar las extranjeras. Y en realidad así era.

Refundir obras clásicas españolas y traducir extranjeras era una manifestación de la esquizofrenia que vivían los hombres de teatro de la época. Por un lado se criticaba esta práctica, como contraria a la creciente valoración de la originalidad artística y porque iba contra el surgimiento de un teatro auténticamente nacional (en el caso de las traducciones), y sin embargo los mismos que expresaban sus reservas ante dichas prácticas teatrales no dudaban a la hora de llevarlas a cabo. Larra, como muchos otros, criticó esta tendencia a la traducción y adaptación, que él mismo practicó en bastantes ocasiones, y escribió algunos artículos en los que, además de denostar las malas traducciones, dio normas sobre cómo se debía traducir. José Mor de Fuentes, Félix Enciso Castrillón (Álvarez Barrientos, 1989), Dionisio Solís (Caldera, 1980; Gies, 1991a), José M.<sup>a</sup> Carnerero (Carnero, 1989; Rokiski, 1987), José Marchena, Bretón de los Herreros y otros como Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros (Aguilar Piñal, 1987) o Rodríguez de Arellano se dedicaron a la traducción y a teorizar sobre ella, como en el caso de Mor y Enciso, o a refundir.

Ermanno Caldera (1974, 1988) ha mostrado la importancia de estos arreglos en la historia del teatro español. Por un lado servían a los dramaturgos, fueran estos buenos o malos —porque a la traducción y refundición se dedicaron todos—, para conseguir soltura y experiencia en todo lo que tenía que ver con la escritura de piezas teatrales: estructura, versificación, etc. Por otro, no carecían de su influencia en el desarrollo de las formas teatrales antiguas y en la aparición de otras nuevas.

La refundición, que hunde sus raíces en el tiempo de la Ilustración, ajustando las obras del teatro barroco al modelo clasicista (Aguilar Piñal, 1990; Ganelin, 1991; Palacios, 1990), encuentra después, en los tiempos del Romanticismo, un nuevo florecimiento, que más tarde la convertirá en el medio portador de los valores necesarios para hacer renacer el teatro nacional. Esta evolución de la refundición pasa por diferentes momentos, pero siempre manteniéndose entre los dos fuegos de las valoraciones opuestas. Para unos son válidas porque revitalizan el teatro, para otros no, porque son traiciones a la tradición teatral española. Todo ello aderezado con la idea de que el teatro barroco, sobre todo Calderón, es el reflejo de la nación española (Carnero, 1978, 1990; Romero Tobar,

1981), y con la subsiguiente polémica casticista que esta oposición plantea (Escobar, 1990). Sin embargo, conviene tener presente que la refundición es una actividad habitual en el teatro español, ya desde los tiempos del mismo Calderón, que adaptaba o reescribía, como otros de su generación, las comedias y los temas con los que Lope y su escuela habían tenido éxito.

La refundición, como la traducción, suponía la alteración de aquellos elementos estéticos, morales o ideológicos que pudieran atentar contra las ideas imperantes y los gustos del momento en que se verificaba uno de estos arreglos (Álvarez Barrientos, 1995; Miguel y Canuto, 1995). De hecho, su progresiva moralización, así como la regularización de su estructura y la «limpieza» del lenguaje, evitando todo tipo de alusiones escabrosas y ambiguas, son algunas de sus características más comunes. Sin embargo, muchos eran contrarios a la refundición incluso así, porque los cambios de las obras que eran objeto las desfiguraban y el espectador veía una obra diferente de aquella que figuraba en el título: se oponían criterios de carácter conservador y de actualidad de la función teatral. En el *Correo Literario y Mercantil* del 20 de febrero de 1829 se rechazan las refundiciones por estos motivos: «No convengo en que las que por menos irregulares pueden representarse se refundan, sino muy al contrario, quisiera se dieran como ellas son en sí, pues las refundiciones las alteran tanto, ya quitándoles mucho, ya añadiendo a unas lo que es de otras, ya en fin desfigurándolas en términos que son otras enteramente de lo que eran, llegando algunas hasta perder su título primitivo». Sin embargo, otros eran de opinión contraria, manteniendo la polémica que se abrió ya en el siglo XVIII, también respecto a las traducciones. Había quien entendía que estos arreglos tenían un gran valor porque acercaban al público obras clásicas que yacían olvidadas. El mismo *Correo Literario y Mercantil*, el 13 de marzo de 1829, presentaba un artículo *Sobre refundición de comedias antiguas* firmado por «M» —Mesonero Romanos— que defiende la labor del refundidor, especialmente de Dionisio Solís, y que explica las cualidades que debe reunir quien se dedique a esta tarea. En realidad, son las mismas que debe poseer un traductor, un poeta, un artista en general, sólo que adaptadas a las circunstancias concretas del hecho de refundir: «el verdadero refundidor» debe poseer «un gusto exquisito para saber distinguir las bellezas de los extravíos del ingenio, un continuado estudio de nuestro antiguo teatro, una crítica exacta [...], un don particular para imitar su tono [el de los clásicos], sus ideas y su modo peculiar de expresarlas»; debe, también, «identificarse con la idea de su autor». Son éstas las condiciones que debe reunir un refundidor que quiera mantener el «espíritu» del antiguo teatro, no el que quiera actualizar la obra. Son las mismas que expuso Larra en 1833 en la *Revista Española*, artículo *De las traducciones*, o en 1798 Mor de Fuentes en su *Ensayo de traducciones*.

La refundición suponía conocer desfigurada la obra de un autor antiguo (Caldera, 1983a). Gies (1990), utilizando datos proporcionados por Shields (1933) y Adams (1936), observa que entre 1820 y 1833 el espectador madrileño asistía a unas 1.166 representaciones de obras refundidas. El autor que más veces se representaba era Tirso de Molina (Ganelin, 1990), seguido de Lope, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez, Pérez de Montalbán, Matos y Ruiz de Alarcón. Todos ellos, «desfigurados». El mismo Gies señala que en la década de 1830 la polémica sobre el valor y funcionalidad de las refundiciones decae pero no de-



saparece, pues Bretón de los Herreros, uno de sus críticos más acerbos, lanzó una campaña contra ellas desde el *Correo Literario y Mercantil*. Por las mismas fechas, Larra contribuía a ese acoso, aunque de una forma menos radical.

Dejando a un lado lo que esta práctica literaria tenía de forma de ganarse la vida y medio para iniciarse como autor teatral, lo cierto es que la historia de la refundición en la primera mitad del siglo XIX (y en el final del XVIII) es la del intento de no perder, a veces de recuperar, el teatro clásico español del Siglo de Oro, acosado desde la preceptiva clasicista y desde las instancias del poder. Don Juan Valera, al hacer una semblanza de Solís, definió certeramente la situación:

Cualquiera que sea la opinión que tengamos sobre la necesidad o conveniencia de la refundición de comedias de nuestro teatro del siglo XVII, no se ha de negar que, durante el primer tercio del siglo XIX, en que prevalecía el pseudo-clasicismo francés, las más hermosas joyas de nuestros dramaturgos castizos se hubieran arrumbado y olvidado sin aparecer en la escena, a no haber alguien que piadosa, hábil y discretamente las ajustase al gusto moderno y a las reglas de moda (*cit. en Gies, 1990, pág. 121*).

Valera alude a otro de los problemas latentes al enfrentarse a la valoración del teatro del Siglo de Oro, ya desde el siglo XVIII. Es un teatro que se considera castizo, característico de la idiosincrasia española y espejo del «espíritu español». Por consiguiente, todas aquellas nuevas formas estéticas que de algún modo pudieran ir contra ese teatro —contra la literatura del casticismo, en general— se consideraban perjudiciales y antiespañolas. La recuperación del teatro del Siglo de Oro, aunque fuese mediante arreglos que lo ajustaban a los gustos contemporáneos, debe inscribirse en esa corriente de valoración y, después, de creación de un auténtico *teatro nacional* y junto a la recuperación de toda una literatura «castiza», como los romances. Donald L. Shaw ha insistido en la ideología castiza del *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* de Agustín Durán (1828), que reaviva la polémica sobre el casticismo del teatro español. Porque al identificar ese teatro con lo intrínsecamente español, y al identificar «Romanticismo a la española» con teatro del siglo XVII, estaba dando un paso fundamental para considerar las otras manifestaciones teatrales como no españolas: se oponía tradición a modernidad. Larra fue uno de los que se opuso a Durán (Escobar, 1990).

Gran parte de lo que se ha expuesto respecto a las refundiciones sirve para las traducciones en esos años. A menudo, los mismos que refunden traducen, y las mismas críticas que se hacen a las piezas refundidas se hacen a las traducciones. Se considera, ya desde el siglo XVIII, que para traducir una obra teatral no basta con conocer la lengua del original y la propia, sino que además es necesario tener un amplio conocimiento de las costumbres de cada país. Tomás de Iriarte, al referirse a estos asuntos, habló de «connaturalización» (Sebold, 1988), y años después Mariano José de Larra (1836) utilizará, si no la misma palabra —él emplea «españolizar»—, sí los mismos argumentos: «Traducir una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien come-

días quien no es capaz de escribirlas originales». Larra ve la dificultad mayor en traducir, y adaptar, comedias, porque en lo que se refiere a tragedias, dramas históricos «o cualquier otra composición dramática cuya base sea un hecho heroico, o una pasión, o un carácter éélebre conocido, éstos ya son cuadros igualmente presentables en todos los países». La idea que ordena este pensamiento larriano es que el teatro, esencialmente la comedia, adquiere su sentido en su relación con el público, en su vinculación con los hechos sociales, políticos y educativos del momento, y éstos son distintos de un país a otro, como sus costumbres y gustos teatrales: «De diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; lo que en un país y en la lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otro una necedad vacía de sentido». Y concluye Larra: «No se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar; es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones». Recuérdese que se refiere a la comedia y géneros afines como el vodevil, en cuya españolización destaca la labor de Bretón de los Herreros.

Conviene recordar que Larra señala en ese mismo artículo la falta de obras originales como causa que originó la necesidad de las traducciones. Esta falta de originales existe hasta los años veinte del siglo XIX. Si recordamos un texto aludido en el epígrafe anterior, relativo a la *Biblioteca dramática* de Vicente Lallama, éste en 1849 justificaba la traducción de obras francesas y la adaptación de españolas antiguas por esa misma falta de obras originales.

Por otra parte, traducir obras extranjeras implicaba adaptar a los modos españoles esas obras, de manera que rara vez se presentaban tal cual eran en el original (como sucedía con las refundiciones). De esta forma, esas obras pasaban a formar parte de la historia del teatro español, tanto por su significado dentro del panorama de la época —recuérdese la exigua producción original (Adams, 1926; Caldera, 1988; Lorenz, 1941; Rogers, 1934)—, como por ser avanzadillas de los nuevos rumbos que tomaba el teatro fuera de nuestras fronteras. Las obras que más aceptación encontraron en los escenarios españoles fueron sobre todo los dramones, que mezclaban lo patético con lo sombrío, preludiando la imagería romántica, y que eran en cierto sentido derivaciones y adaptaciones de los dramas urbanos y las tragedias sentimentales, y los vodeviles, vertiente cómica que completa el panorama. Muchas fueron después las obras que se escribieron bajo el influjo de estos dos tipos de teatro. En el primero era famoso Ducange; en el segundo brillaba Scribe.

Eugène Scribe (1791-1861) fue extremadamente popular en la España de los primeros cuarenta años del siglo XIX. Larra, en un artículo publicado en abril de 1835 en la *Revista Española*, titulado *Una primera representación*, establece una clasificación de los diferentes espectáculos que podían verse por esos años en Madrid, y a las piezas de Scribe les concede un apartado exclusivo: «Hay la piecécita de costumbres, sin costumbres, traducción de Scribe; insulsa a veces, graciosa a ratos, ingeniosa por aquí y por allí». Según el propio Larra, en 1833 Scribe ya era un autor suficientemente conocido como para que al dar noticia de *La nieve*, adaptada por Bretón, se permita decir: «¿Autor? Scribe; eso ya no se pregunta». Bretón de los Herreros fue uno de los que más tradujo a este autor, y Larra reconoció su capacidad para nacionalizar sus vodeviles, como ya se señaló. Pero el mismo Mariano José de Larra puso en castellano obras suyas, lo mismo

que Hartzenbusch, García Gutiérrez, Carnerero y Ventura de la Vega, que cimentó su fama como hombre de teatro gracias a esas traducciones.

Víctor Ducange compartió fama con Eugène Scribe, y también traductores. Fue especialmente famosa su obra *Roberto Dillon o el católico de Irlanda*, vertida por Larra, quien, con todo, creía contribuir así a «pervertir el gusto», lo cual nos sitúa de nuevo ante el problema del dramaturgo en el siglo XIX y ante su forma de ganarse la vida, a menudo «contra el arte». Bretón también dio al público madrileño obras de Ducange, como *El colegio de Tonnington* o *El verdugo de Amsterdam* (1834). Estos melodramas y otros de autores como Pixérécourt o Caigniez inundaban los escenarios españoles en los años veinte y treinta. Eran obras que, a su vez, tenían bastante relación con cierto tipo de novela popular que podía leerse por entonces, y a menudo eran a su vez reelaboración teatral de novelas de Scott, de Sue o de Fenimore Cooper. De este estilo fueron *Expiación*, *Los ladrones de Marsella*, *Los asesinos del correo de Nápoles*, *El suplicio en el delito o los espectros*, o *La novicia o la víctima del claustro* traducida por Carnerero en 1810 e impresa en 1820 (Carnero, 1989). Muchas de estas obras contribuyeron a preparar el ambiente romántico favorable a los dramas del mismo tipo. Pero ya antes de los triunfos románticos, resulta fácil encontrar alusiones a la disputa mantenida entre románticos y clásicos, a partir precisamente de estos melodramas. El 25 de marzo de 1830 se clasifica de «comedia romántica nueva» la obra titulada *El bandido incógnito o la caverna invisible*, y dos años antes, en 1828, Larra había hablado de «poesía romántica» al referirse a la obra de Ducange *Treinta años o la vida de un jugador*, ejemplo de «estas señoras piezas desarregladas dichas del Romanticismo» (Adams, 1926, pág. 141).

Víctor Hugo con *Lucrecia Borgia* (1835) o *Hernani*, puesta en castellano en 1836 por Eugenio de Ochoa, gozó de un breve período de fama hasta 1839 (Gabbert, 1937); lo mismo le sucedió a Alejandro Dumas con *Antony* y *Catalina Howard*, estrenadas en 1836, y *Richard Darlington*, traducida por Fontcuberta y estrenada en Barcelona el 11 de junio de 1836 (aunque lo había sido antes en 1834 en Madrid); a August von Kotzebue con *Misanropía y arrepentimiento* en 1800 y muchas otras traducciones hasta los años setenta (Caldera, 1980; Gies, 1991a; Schneider, 1927). Pero conviene observar con Picoche (1970) que, aunque con relativa frecuencia el público prefiriera a Scribe, Dumas o Hugo, frente a Larra, Bretón o Gil y Zárate, a menudo poner en escena una traducción tenía una razón económica, pues se pagaban menos derechos por las traducciones que por las obras originales. La necesidad de mantener boyantes los teatros y la fuerza de la empresa privada son dos razones que se deben tener presentes a la hora de entender el predominio de las traducciones sobre las obras originales.

Junto a estos autores también eran traducidos otros como Racine, cuyas tragedias *Andrómaca* y *Mitrídates* arregló Bretón; Corneille; Voltaire, de cuyo repertorio Hartzenbusch vertió *Adelaida Duguesclin*, *La escocesa* y *El hijo pródigo*, y Solís, *Mahoma* y posiblemente *Sofonisba*; Jean-François Ducis, cuyo *Zeidat o la familia árabe* fue traducido por Solís en 1803; Vittorio Alfieri, cuyo *Medea* fue traducido por Hartzenbusch, mientras que *Oreste* y *Virginia* (1813) lo fueron por Dionisio Solís; Metastasio; Goldoni; Shakespeare (a través de Ducis; Caldera, 1981) y otros como Lebrun, Delavigne o Soulié, que proporcionaban



dramas sentimentales, terroríficos y melodramas. En cualquier caso, Shakespeare no fue conocido sólo a través de Ducis. García de Villalta tradujo *Macbeth* en 1838, aunque no obtuvo mucho éxito (Par, 1935, 1936). La tragedia no había triunfado en el siglo anterior y tampoco lo hizo en el XIX. Moratín tradujo a Molière en 1820, y a las comedias traducidas por éste —*El enfermo de aprensión*, *El médico a palos*, *La escuela de los maridos*— Marchena añadió otra, *El hipócrita*. Bretón, activo traductor, también puso en nuestra lengua alguna comedia del autor francés, *El ingenuo* (versión de *Le misanthrope*), y otras de Marivaux y Beaumarchais.

La práctica de la traducción continuó en la última década de la primera mitad del siglo. Juan del Peral así lo señala en un artículo de 1846 publicado en el *Semanario Pintoresco*, titulado *Costumbres. Escenas teatrales*. Se siguió manteniendo también la polémica sobre el casticismo o nacionalismo de estas obras, y sobre el peligro que suponían en cuanto a la corrupción de las costumbres nacionales. Pellico, traducido por Pedro de Madrazo; Alfieri, Goldoni, Schiller, son algunos de los autores que se imitan y traducen. El peso de las traducciones llegó a ser tanto que en 1842 se publicó un *Museo dramático o Colección de comedias del teatro extranjero representadas en los principales de la Corte* (Yxart, 1894, pág. 26), que en bastantes aspectos puede considerarse como una prolongación o derivación del temprano *Teatro nuevo español*, que entre 1800 y 1801 se publicó en Madrid, colección de obras que, como ya se señaló, en su mayoría eran traducciones de originales franceses. Tanto aquéllas como éstas fueron en algún momento una alternativa al teatro tradicional; representaban la modernidad dramática europea y en este sentido tienen gran importancia, pues suponen un intento de modernizar la escena española.

Salvador García Castañeda observa que para mediados de siglo se aprecia un descenso de interés por los dramones sangrientos, que tanto abundan en muertes y horrores, pero que siguen gustando los melodramas, con su «curiosa mezcla de elementos: dieciochescos en la moraleja final, románticos por las reacciones de los personajes y por las extremadas situaciones en que se ven, y realistas por la época contemporánea de la acción y el origen de los personajes (1971, pág. 36). Estas obras contaban con la aceptación del público, seguramente porque triunfaban en ellas sus expectativas, tras multitud de peligros, crímenes, injusticias y reparto justo o maniqueo, al final de la obra, de castigos y premios. Como suele suceder en los géneros teatrales populares y de éxito, las fórmulas empleadas en estos melodramas hubieron de extremarse hasta lo inverosímil para sorprender al espectador, y a esta «manera» pertenecen traducciones como *El secreto de una madre*, *El ingeniero o la deuda de honor*, *Alina o la hermana adoptiva*, *Un mal padre* y otras que recuerdan en los temas, desarrollos y personajes a las «novelas inglesas» y las comedias sentimentales. García Castañeda cita una reseña sobre el estado de los teatros publicada en *El Siglo Pintoresco* en agosto de 1843, que refleja muy bien cuál era el estado de la escena y del gusto del público respecto de este género de teatro:

Una de las modas de peor especie, a nuestro entender, en la literatura dramática, son los melodramas. Generosidades forzadas, pretensiones moralizadoras, inmoralmemente anunciadas, inverosimilitudes, reconocimientos, recursos

ridículos y su correspondiente castigo del traidor en el final: reúne los defectos de todos los géneros, la fatigosa complicación de nuestras comedias anti-guas, sin su generoso enredo; la frialdad y pretensiones de la tragedia clásica sin su regularidad y majestad; los horrores y descabellamiento del drama romántico, sin sus emociones y la novedad de sus arranques. Este género extranjero, nacido en Francia, manejado hasta aquí por dramaturgos que no pasan de medianos, que ninguna simpatía tiene con el carácter español y con los recuerdos de su literatura, es el que va invadiendo nuestra escena... (1971, pág. 37).

El autor insiste en el hecho de que la escena española se estaba extranjerizando, pero lo cierto es que el teatro «nacional» no había conseguido salir de la situación de inmovilismo en que se encontraba. Tras la aceptación, crítica y desigual, de la modernidad literaria que supuso el clasicismo, éste se había anquilosado en formas poco o nada productivas, sin saber atraer al público. Las traducciones, además de preparar al público para la llegada del drama romántico, ofrecían en su variedad un panorama de la realidad teatral europea, y de nuevo la posibilidad de no quedarse atrás en la evolución de las formas y géneros que triunfaban fuera de las fronteras. Aquellos géneros que, como los bufos, se supieron adaptar a las características nacionales encontraron acomodo y fueron objeto de éxito económico. Los vodeviles, que perdieron su componente musical al ser puestos en castellano, sufrieron un importante daño al ser suprimido ese elemento, tan importante en el teatro de la época. Sin embargo, la traducción, criticada por todos, resultaba ser, a fin de cuentas, un instrumento que colaboraba a la creación de un teatro nacional, no a la extranjerización de la realidad dramática española. Tengamos presente que quienes realizaban esas traducciones, nacionalizándolas, solían ser quienes también escribían en los periódicos las críticas teatrales, quienes compusieron obras originales y quienes, por último, desempeñaron cargos políticos y culturales que les ponían al servicio de una determinada norma estética y moral propiciada por el orden político, de la que la escena debía ser ejemplo.

¿Por qué tantas traducciones? La respuesta es sencilla: las obras originales, por las razones que sean, eran escasas, y los empresarios pagaban más por una traducción, que se hacía en menos tiempo, que por una obra original. Uno de los traductores más activos de esta época fue Ventura de la Vega, que tradujo docenas de obras francesas para las tablas españolas (entre vodeviles, obras refundidas y traducciones, Vega «escribió» más de 80 obras; véase Leslie, 1940). En 1842 compuso más de 20 traducciones, lo que llevó a un colaborador de la *Revista de Teatros* a proclamar «¡Qué furor de traducir!... Ya comienzan a plagarse nuestros teatros de traducciones» (8 de mayo de 1842) y luego a lamentar «traducciones y nada más que traducciones» (5 de junio de 1842). Se sugería, con ironía, que había tan pocas obras originales y tantas tragedias de Vega, que «para el próximo año cómico no debe llamarse *teatro del Príncipe* sino *teatro de Ventura de la Vega*» (*Revista de Teatros*, 3 de diciembre de 1842). Antonio Ferrer del Río propuso una comedia nueva con el título satírico *Ventura el traductor*, para burlarse de las recientes traducciones de Vega, *Marcelino el tapicero*, *Bruno el tejedor* y *Gaspar el ganadero*. Las quejas contra la «plaga» de traduccio-

nes continuaron a lo largo de toda la década de los años cuarenta. Se pregunta la *Revista de Teatros* en 1845 (3 de marzo): «¿Volverá la época de las continuas traducciones, o se alentarán el genio de nuestros poetas cómicos y dramáticos poniendo en escena las producciones debidas a su laboriosidad?» Cuando Vega llegó a ser comisario regio del Teatro Español en 1849, le criticaron duramente el hecho de representar en este nuevo teatro numerosas traducciones del francés. Sin embargo, poco a poco el drama español iba librándose de su dependencia del teatro francés, y a partir de mediados de los años treinta se ve una notable presencia de dramas originales escritos por españoles. No es que las traducciones desaparecieran (todo lo contrario), sino que se escribieron y se estrenaron más comedias y tragedias españolas durante los años 1830 y 1840.

## 4.5

### Las formas teatrales populares

Dejando a un lado las actividades parateatrales, de gran eco entre el público desde que la representación comenzó a verificarse en determinados locales y sus ejecutores empezaron a tener cierto carácter gremial, dentro de la propia institución teatral se dieron espectáculos en los que a veces resulta difícil establecer la frontera entre lo «culto» y lo «popular». En realidad, casi todo el teatro del Siglo de Oro se encuentra en este caso, y buena parte de la producción de los dramaturgos del XVIII que no asumieron las normas neoclásicas.

#### 4.5.1. La «comedia de magia». *La pata de cabra*

Este teatro popular fue utilizado en numerosas ocasiones como instrumento crítico, siendo uno de los más perseguidos por la censura. Seguramente es la comedia de magia el género teatral popular que mejor acoge estas cualidades y que, de manera más duradera, se hace eco a lo largo de la centuria de cuanto acabo de señalar. Después de su reiterada prohibición en el siglo XVIII, la comedia de magia tiene que adaptarse a los nuevos tiempos. Pocas son las comedias mágicas del siglo XVIII que se representan en las dos primeras décadas del XIX, pero pronto, como sucedió con otros género dramáticos, estas comedias son refundidas y adaptadas a las nuevas circunstancias. Algunas como *El mágico de Salerno*, *Brancanelo el herrero* o *Marta la romarantina* se representan tal cual, pero otras como *El anillo de Giges* conocen reelaboraciones y puestas al día.

El paso decisivo en la recuperación del género mágico lo dio Grimaldi con su versión en 1829 de *La pata de cabra*, adaptación de *Le pied de mouton* de A. L. D. Martainville y César Ribie (Caldera, 1984; Gies, 1986a). Sin embargo, antes, Rafael Húmara y Salamanca había estrenado en enero de 1825 una comedia original que, en muchos aspectos, puede considerarse como «modelo» de la



adaptación verificada por Grimaldi. Me refiero a *El genio Azor, o el protector caprichoso*. Es incluso posible que el autor se inspirara en *Le pied de mouton*. Cabe decir, por tanto, que la obra de Húmara está en el origen de la recuperación del género que se llevó a cabo gracias a *La pata de cabra*, y posiblemente en el origen de la propia *Pata*. Por otro lado, *El genio Azor* tiene bastantes referencias a comedias de magia del temprano siglo XVIII, como *El espíritu foletto* de Antonio de Zamora, o *El anillo de Giges* de José de Cañizares, lo que la pone en relación con las formas características del género.

*La pata de cabra*, estrenada el 18 de febrero de 1829, actualizaba recursos que ya habían sido empleados en las comedias anteriores y al mismo tiempo ironizaba sobre algunos de ellos, así como filtraba una somera crítica social. En la conjunción de estos elementos, es decir, del humor, la sátira, la parodia, la crítica social blanda y lo espectacular, iba a residir el éxito de la comedia, tanto como en el hecho de parodiar el mismo género mágico, tomando a broma tópicos que habían funcionado en las comedias de magia del siglo anterior. En gran medida, a partir de estos años, se va a tratar de hacer un teatro popular, asequible pero escrito por autores cultos, con conocimiento de la tradición literaria teatral y pensando no ya como poesía dramática sino como espectáculo teatral. Tras *La pata de cabra*, que estaría vigente durante todo el siglo (una continuación es *Don Simplicio Bobadilla* de Tamayo, estrenada en 1853; Quel, 1991), se estrenó en 1830 *El diablo verde, o lo necesario y lo superfluo*, que también conoció el título *El mágico y el cestero* (Quel, 1988). Esta comedia, que se desarrolla en un ambiente oriental, tiene más puntos de contacto con obras del XVIII que *La pata de cabra*. Sin embargo, en ella aparece ya, como en ésta, un rasgo característico de las comedias de magia decimonónica: la ausencia de magos.

La magia en el XIX se convierte en un elemento útil para conseguir la espectacularidad, pero nadie se plantea, si no es irónicamente, la creencia en ella. Lo que de serio pudiera haber en esta cuestión en el siglo XVIII, los planteamientos racionales que su propuesta desencadenaba, desaparecen en estos años, en los que el protagonista se ayuda, para conseguir los efectos mágicos, de talismanes como anillos, patas de cabra, cintas, etc. En realidad, este hecho era también corriente en las comedias del XVIII, así como el que los protagonistas estuvieran acompañados, o protegidos, por duendes. En este sentido, las comedias del XIX desarrollaron la línea de comedia mágica más cercana al público burgués contemporáneo, es decir, hicieron desaparecer al mago pero dejaron como protagonista a un personaje cotidiano más admisible (Caldera, 1991; Izquierdo, 1992; Oliva & Maestre, 1992).

La ironía y la comicidad de estas comedias se completa con otro elemento que también estaba ya en las del siglo anterior —por ejemplo en Antonio Valladares de Sotomayor—, pero que en el XIX, como los otros ingredientes, se actualiza: me refiero al componente moral, una moralidad simplificada y desde luego maniquea. Esta manifestación de la moral, que no es exclusiva de estas comedias, pues se encuentra también en zarzuelas y en otras manifestaciones populares, es uno de los elementos determinantes a la hora de hacer triunfar una obra. Es una moral simple que se completa con una crítica política o social de carácter populista. De hecho, en 1832, es decir, cuando la comedia de magia vuelve a estar presente en los escenarios, Félix Enciso Castrillón, profesor en esas fechas en la Escuela de Declamación, al referirse a este teatro en los *Principios de litera-*

tura, todavía vacila en considerar la moral como un elemento caracterizador, pues recuerda mejor las del siglo XVIII —que también tenían su componente moral, aunque acorde al momento—. Sin embargo, da entrada de manera muy obvia a la casuística moral:

[Estas comedias] pintan los prodigios que se supone obra un encantador o mágico; y como en estas piezas apenas cabe el fin moral, se exige del poeta que dé al mágico un buen carácter, y que emplee su fingido poder en auxiliar la virtud y castigar el crimen. Como piezas dedicadas únicamente a la diversión no se limitan al tiempo y lugar que piden las reglas, y su lenguaje puede ser más artificioso que el de las piezas regulares, pues al poeta que escribe dramas de magia le es permitido violar la verosimilitud con tal que divierta, conservando el decoro que exige el teatro (1832, pág. 42; Álvarez Barrientos, 1989).

El texto de Enciso es significativo del estado intermedio en que se encontraba aún el género, por lo menos en el ámbito de la preceptiva. Por un lado, el autor, como heredero de la Ilustración, se refiere todavía a mágicos y encantadores; se plantea el problema del «fingido poder» del mago; y recalca, para justificar la libertad de estas comedias, su derecho a no respetar las reglas. Pero, por otro lado, llama a estas comedias, dramas; se enfrenta al problema de la moral, entendiendo la palabra en un sentido nuevo, moderno y laico, distinto del cristiano. En Enciso Castrillón, moral y virtud son conceptos que, sin estar desprovistos de referentes religiosos, apuntan más a virtudes sociales. La comedia de magia se ha convertido, en la caracterización de Enciso Castrillón, en un género teatral actual, capaz de divertir —ése parece ser su objetivo primero—, pero con un contenido ético que la hace valiosa a los ojos del nuevo público que va a acudir a ella<sup>5</sup>.

Pero la razón de que la comedia de magia vuelva a tener eco entre el público no hay que buscarla en que sea cómica y moralizante, ni en que incorpore elementos que contribuyen a su espectacularidad —música, efectos visuales, transformaciones—, que ya estaban en las obras del siglo anterior. La razón de su nuevo éxito se encuentra en la capacidad de una serie de escritores para actualizar los referentes de crítica social y política, hacer esta crítica suave y general, y utilizar ese ropaje espectacular elevando, a su vez, el nivel de la representación al adecuarlo al nuevo «carácter» del público. Al mismo tiempo, las comedias de magia influyeron en otros géneros, como los dramas de espectáculo o la revista teatral, de los que ella misma absorbió cuanto le hizo falta.

<sup>5</sup> Un público menos variado y más uniforme que el del siglo XVIII, con más cultura literaria y, por tanto, más capacidad para objetivar el espectáculo. Un público como el descrito por Bretón de los Herreros en el *Correo Literario y Mercantil* del 2 de noviembre de 1831, cuando lo caracteriza «de fraque y levita, y galones y plumas», y un público acomodado y respetable como el «honrado vecino de Madrid» que asiste a ver *El mágico de Salerno*, al que Mesonero Romanos se refiere en las *Memorias de un setentón* (1994, págs. 239-240).

#### 4.5.2. Evolución del género

Parodia y moral, referencias literarias, adecuación a los gustos contemporáneos se encuentran en las piezas de Hartzenbusch *La redoma encantada* (1839), *Las píldoras del diablo* (1840), *Los polvos de la madre Celestina* (1841); en *La pluma prodigiosa* (1841) de Bretón de los Herreros; en *El desengaño en un sueño* del duque de Rivas (García Templado, 1984); en las de Enrique Zumel, *El himeneo en la tumba o la hechicera* (1849), la *Batalla de diablos* (1865), *El anillo del diablo* (1871), *La leyenda del diablo* (1872), las *Quimeras de un sueño* (1874), *El talismán de Sagras* (1878), *El torrente milagroso* (1883) —estas últimas con bastante semejanza con los dramas de espectáculo que veremos después—; en las piezas de Rafael Liern, *La almoneda del diablo* (1864) o *Urganda la desconocida* (1864); en la segunda parte de *La pata de cabra* (1853) de Manuel y Victorino Tamayo, con música de Incenga, Hernando, Gaztambide y Barbieri; en *La estrella de oro*, calificada por algunos como zarzuela de magia; en *Las hadas o la cierva del bosque*; en *La princesa encantada* (1875) de Ventura de la Vega (Tobar, 1991), y en otras muchas (Álvarez Barrientos, 1988a; Caldera, 1983b, págs. 188-205, 1991, págs. 7-32; Caro Baroja, 1974, cap. IX).

Ante el éxito renovado del género, algunos se propusieron crear una biblioteca de comedias mágicas. Vicente Lalama lo intentó en su *Biblioteca dramática* (inaugurada en 1846), que no está sólo dedicada a la magia. Lalama, junto con Ramón Valladares y Saavedra —autor de *Los pecados capitales*, de enorme éxito en 1850—, Laureano Sánchez Garay y otros como Isidoro Gil o Ramón de Navarrete, adapta comedias clásicas españolas, traduce obras francesas, pero también presenta, ajustadas a los tiempos que corrían, comedias de magia antiguas españolas y francesas. En 1849, tras la eclosión que habían supuesto las obras de Grimaldi, Bretón y Hartzenbusch, Lalama publica *La dicha por un anillo y mágico rey de Lidia*, que es la comedia de Cañizares, «arreglada a nuestro teatro, para representarse en Madrid, en el año de 1849». Lo más representativo de esta colección es que sus autores traducían o preparaban las obras, no para ser publicadas sino para ser representadas; aunque se publicaran habitualmente después, el estímulo de su trabajo era la representación, no la edición.

La razón de esta *Biblioteca* estaba en que, a pesar del éxito obtenido por determinadas comedias de magia, que se reponían casi continuamente, no se escribían nuevas comedias de este tipo. Después de los estrenos de Hartzenbusch hay que esperar hasta los años cincuenta, con la segunda parte de *La pata de cabra*, y después a Rafael Liern (1832-1897) y a Enrique Zumel (1822-1897). Lalama escribe en 1849: «La gran escasez que tenemos de comedias de magia, y la suma dificultad que se nota en adaptar a nuestra escena las del repertorio extranjero, nos hicieron recurrir a las de nuestro antiguo teatro, seguros de hallar en tan inagotable manantial alguna que halagase nuestros deseos» (Álvarez Barrientos, 1988a, pág. 26).

Lalama y sus compañeros refunden comedias de magia antiguas, pues consideran que «con las correcciones necesarias» pueden competir mejor en la escena española que las extranjeras. Y los adaptadores acomodan la pieza al gusto moderno, intensificando los momentos vistosos, los desfiles, los sentimientos, la



«música guerrera». Todo ello «lo más fantástico posible, según el gusto y las facultades de la empresa donde se ponga la escena, siempre conservando la ilusión de que son numerosos ejércitos».

Las palabras de esta acotación nos sitúan de nuevo ante la realidad teatral. Se escribe pensando en divertir, pero teniendo presentes las circunstancias y las posibilidades espectaculares y escenotécnicas del teatro en el que se va a representar. Ya se ha dicho que, en este tipo de teatro, tan importante era el autor como el pintor o el escenógrafo que debía llevar a cabo las mutaciones, los telones y los efectos. Hartzenbusch, por ejemplo, escribió *La redoma encantada* aprovechando unas decoraciones previas que Lucini tenía preparadas (Díaz de Escovar & Lasso de la Vega, 1924, pág. 29). Esta preocupación por lo espectacular se pone de manifiesto en la siguiente comedia de magia que Lalama, Valladares y Saavedra y Sánchez Garay tradujeron del francés ese mismo año: *La campanilla del diablo*. Los adaptadores señalan que la versión que ofrecen, y que circularía por los demás teatros españoles, muchos de ellos de reducidas proporciones y sin demasiados medios escénicos, «por sus dimensiones, su excesivo gasto y tener doce mujeres que hablan, era imposible que se ejecutase en teatros de segundo y tercer orden<sup>6</sup>. Hemos orillado todos estos defectos, sin separarnos del argumento del drama, reduciéndole a tan corta dimensión. Las empresas y los actores nos dirán hasta qué punto hemos tenido acierto en nuestro trabajo» (Álvarez Barrientos, 1988a, pág. 27). Por otro lado, y como se ha señalado antes, a la comedia se le da cierto aire crítico, de queja social, apareciendo Satanás vestido de obrero (I, 3), como uno más de los proletarios que desean cambiar de vida posiblemente gracias a los medios de que dispone el diablo, y presentando a los arrendatarios en actitud de quejarse de su señor y de los excesivos impuestos que éste exige.

Resulta posible relacionar el satanismo de alguno de estos personajes con esa característica de ciertos protagonistas románticos, aunque a veces sea de un modo paródico. En *El terremoto de la Martinica*, drama de espectáculo estrenado en 1841 en el teatro del Circo, se presenta a uno de estos personajes satánicos, Roberto, que es quien desencadena la acción. Es un vividor para el que no tiene ninguna importancia la vida de los demás sino sólo sus propios deseos. La obra se articula como un melodrama, haciendo hincapié en tópicos como el de Jenny, la hija ilegítima que es maltratada por Roberto, que a su vez es primo de ella, aunque sea hija de una esclava y de su tío; el enfrentamiento entre el amo y los esclavos; la herencia usurpada por Roberto a su prima, etc.

Pero *El terremoto de la Martinica*, arreglado del francés por Juan de la Cruz Tirado y Gaspar Coll, fue un éxito por las decoraciones, pintadas por Francisco Aranda y Eusebio Lucini. Tanto las decoraciones como los efectos van ganando en intensidad hasta llegar al momento final en que se asiste a la destrucción de la ciudad y del calabozo donde se encuentran Jenny, María, su madre, y Roberto, que intentaba escapar. Joaquín Muñoz Morillejo (1923, págs. 109-110) reproduce una crítica del estreno que muestra cómo fue precisamente la puesta en escena y la representación «enérgica y atrevida» lo que la convirtió en uno de los

---

<sup>6</sup> Recuérdesse que ese año 1849, por Real Orden, se habían clasificado en tres categorías los teatros españoles.

éxitos de la década, con Lombía como protagonista<sup>7</sup>. La obra continuó representándose, a veces con decoraciones nuevas, como en 1867, en el Variedades, con pinturas de Busato, «y posteriormente en todos los teatros principales de España y Ultramar», como figura en la portada de la quinta edición de la comedia (Madrid, Arregui, 1883). Esta obra, estrenada el mismo año que *Los polvos de la madre Celestina*, tiene en común con las piezas mágicas el esplendor visual, la concepción del teatro como espectáculo y la consideración pictórica de los escenarios, pero al mismo tiempo posee relaciones con los dramas románticos, en la forma en que se interpretó y en la caracterización agónica y extremada de alguno de sus protagonistas. Como en otros casos, su éxito residió en la capacidad para armonizar el efecto visual sorprendente con unos motivos argumentales y temáticos capaces de captar la atención del espectador gracias a su contenido tenuemente crítico, expuesto de forma sentimental.

Otro ejemplo de relación entre el Romanticismo y este teatro de carácter popular es la «zarzuela bufa en un acto» *El príncipe y el nigromante*, arreglada a la escena española por Salvador Granés y Lalama, que se estrenó en Madrid en la Zarzuela en 1871. Es uno de estos casos en que además se satirizan tópicos del teatro de magia. Ahora bien, en este caso, dadas las fechas y el teatro en que se estrena, hay que tener presente el éxito de las zarzuelas, que justamente en esos años y hasta que llega el siglo xx se encuentran en su momento de mayor auge. La obra parodia tópicos escenográficos románticos como las tormentas, las noches cerradas, los truenos, la espera de la amada. Pero al mismo tiempo se satirizan tópicos de comedias de magia. El nigromante no lo es —«tengo tanto de mago como de obispo» (pág. 7)—, y el príncipe resulta ser un figurón satírico, semejante a otros que se encuentran en el xviii y en el mismo xix (García Castañeda, 1985), pero en evidente relación con el don Simplicio de *La pata de cabra*: se llama Rompelanzas, «señor de la Tropovana y otros lugares subterráneos»,

---

<sup>7</sup> Los momentos más importantes, desde el punto de vista de los efectos escenotécnicos, están colocados al final de cada acto, por un interés evidente. Los autores detallan esos momentos, graduando progresivamente la intensidad y preparando al espectador:

1) «Óyese un gran ruido subterráneo. Los tres dan un grito y parece que han recibido una sacudida violenta» (II, 7, pág. 46, fin de acto);

2) «De pronto los truenos, que durante toda la escena han sonado sordamente, estallan estrepitosamente: todo el mundo da un grito y se detiene; óyese un ruido terrible y sordo; todos los edificios reciben una sacudida terrible; todos los que están en la escena caen de rodillas con inquietud»; «Los edificios se desploman, el mar sube e invade la ciudad. La azotea se desploma, la pared de la puerta secreta cae también, y se ve una bóveda subterránea»; «En ese momento, una gran parte del piso se hunde con todos los habitantes que, no habiendo podido escapar por la escalera, se han quedado agrupados de rodillas en la galería» (III, 11, pág. 61, fin de acto);

3) «El teatro, dividido en dos partes, representa, a la derecha del público, el calabozo del segundo acto, y a la izquierda la galería que conduce a él. Una parte de estos dos subterráneos está ocupada por escombros que obstruyen enteramente la puerta de comunicación. María [la madre] está a la izquierda, y Jenny [su hija], a la derecha; al levantarse el telón están junto a la pared que las separa» (IV, 1, pág. 62, inicio de acto); «de pronto se desploma también la pared del fondo y se ven las ruinas de la ciudad, a los habitantes reunidos y a Jenny sostenida por Daniel» (IV, última, pág. 66).

etcétera. La zarzuela se aprovecha de cuanto puede hacer reír y así las referencias literarias a otras comedias de magia o textos famosos por lo mágico, como *La Celestina*, se repiten con intención burlesca.

Este distanciamiento que se encuentra en casi todo el teatro popular y en prácticamente todas las manifestaciones artísticas cómicas, es lo que permite incorporar elementos de actualidad, ya sea para criticarlos, ya para parodiarlos o aceptarlos, en una estructura abierta, caracterizada por su flexibilidad y capacidad de inmediatez. A mediados de siglo, nos encontramos con un ejemplo de utilización política de este teatro, que aprovecha su potencial propagandístico y su capacidad para inducir ideas de una forma no racional sino empática o sentimental. Más arriba, al referirnos a las comedias de magia, observamos este fenómeno desde el punto de vista de la comedia y la parodia; ahora podemos estudiarlo desde la perspectiva del sentimiento patriótico. En 1859-1860 se llevó a cabo la Campaña de África, tras declarar O'Donnell la guerra a Marruecos. Como en 1808, surgió un teatro político, esta vez de carácter melodramático, que produjo en el público un efecto considerable. Son obras en las que se intenta reforzar el sentimiento nacional y justificar la intervención armada, pero lo que interesa en función de las características del teatro popular es que estas obras reproducen aquellos elementos visuales y aquellas escenas de crítica y situación moral maniqueas propias de la tendencia melodramática, que siempre han encontrado acogida entre el público. En estas obras siempre hay una mora enamorada de un soldado español, se olvida la realidad histórica, geográfica y de costumbres en beneficio de situaciones tópicas en las que no importa la verosimilitud, sino la emoción; hay desfiles, campamentos y gritos militares, aclamaciones a los héroes que son ascendidos por sus prodigiosas matanzas de moros. Todo muy parecido a las comedias heroicas y militares del siglo XVIII, a los romances y a la literatura que enfrentó a moros y cristianos, pero también a las obras que se escribieron con motivo de la Guerra de la Independencia. Se enfrentan en estas obras, de forma irracional y simplificada, los rasgos culturales españoles (resaltando lo católico) a los árabes (insistiendo en su condición de infieles). La música ocupa en estas piezas un destacado lugar, como corresponde a un elemento capaz de emocionar con gran facilidad. En obras como *La toma de Tetuán* se aprovechan viejos motivos literarios que han estado vigentes a lo largo de la historia, y así se hace, por ejemplo, que un viejo moro resulte ser un español que debió abandonar su patria.

Las parodias de este tipo de teatro no pasaron la censura, como tampoco aquellas obras que proponían un punto de vista distinto con el que mirar el conflicto marroquí (Rubio Jiménez, 1984, da una relación de estas comedias).



## Bibliografía

- ABRIL, Manuel**, *El arte de las sombras*, Madrid, Aguilar, s. a.
- ADAMS, Nicholson B.**, "Notes on Spanish plays at the beginning of the romantic period", *RRQ* 17 (1926), págs. 128-142.
- "Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850", *HR* 4 (1936), págs. 342-357.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)*, Madrid, CSIC (1968).
- *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).
- *Un escritor ilustrado: Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- "Las refundiciones en el siglo XVIII", *CTC* 5 (1990), págs. 33-41.
- ALLEN, John J.**, *The reconstruction of a Spanish Golden Age playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, University of Florida Press (1983).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, "Literatura y economía en España. El ciego", *BHi* 89 (1987), págs. 313-326.
- "Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos", *Cast* 13 (1988a), págs. 17-33.
- "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", *RLit* 50 (1988b), págs. 445-466.
- "Acercamiento a Félix Enciso Castrillón", en *II Simposio de Historia de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, Sociedad Bascongada de Amigos del País (1989), págs. 59-84.
- *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991a).
- "Enrique Rambal (1889-1956)", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991b), págs. 91-114.
- "Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento (1995), págs. 27-39.
- AMADES, Joan**, "Titel.les i ombres chineses", *Biblioteca de Tradicions Populars*, vol. VIII (1933). Sobretiro.
- ANDIOC, René**, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1976); 2.<sup>a</sup> ed., 1987; 1.<sup>a</sup> ed. francesa, 1970.
- ARTÍS, Avelí**, "El Pi, titel.laire dels Quatre Gats", *Teatre Català I*, Barcelona (1912), pág. 26.
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos. (1891-1894), 3 vols.; 2.<sup>a</sup> ed., 1899-1904; 3.<sup>a</sup> ed., 1909.
- BLASCO, Javier; CALDERA, Ermanno; ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, y FUENTE, Ricardo de la** (eds.), *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Júcar (1992).
- BLASCO, Javier; FUENTE, Ricardo de la, y MATEOS PARAMIO, Alfredo** (eds.), *Actas del Congreso sobre José Zorilla. Una nueva lectura*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén (1993).

**BOTREL, Jean-F.**, “Sobre la condición del escritor en la España del siglo XIX: la constitución de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (1872-1877)”, en *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1974), págs. 179-210.

**BRAVO, Isidre**, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, Diputación (1986).

**BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel**, *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español. Sátira*, Madrid, D. M. de Burgos (1828).

— “De las comedias caseras”, *Correo Literario y Mercantil*, 2-XI-1831, en Juan M.<sup>a</sup> Díez TABOADA y Juan M. ROZAS (eds.), *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1965), págs. 143-144.

**CALDERA, Ermanno**, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Universidad (1974).

— “Da *Menschenhass und Reue* a *Misanthropía y arrepentimiento*: storia di una traduzione”, *SI* (1980), págs. 187-209.

— “L'influenza di Shakespeare sul Romanticismo spagnolo. (A proposito di *Romeo y Julieta* di Solís-Ducis)”, *Lett* 3 (1981), págs. 41-56.

— “La última etapa de la comedia de magia”, en *Actas VII CIH*, vol. I, Roma, Bulzoni (1982), págs. 247-253.

— “Calderón desfigurado. (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”, *ALEUA* 2 (1983a), págs. 57-81.

— “La magia nel teatro romántico”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. I, Roma, Bulzoni (1983b), págs. 185-205.

— (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni (1983-1991), 2 vols.

— “*La pata de cabra y Le pied de mouton*”, en *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, Roma, Pliegos de Cordel (1984), págs. 567-575.

— “L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento”, *Lett* 8 (1985), págs. 27-42.

— “El teatro en el siglo XIX (I: 1808-1844)”, en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus (1988), págs. 393-565.

— “Bretón o la negación del modelo”, *CTC* 5 (1990), págs. 141-153.

— “*Il teatro fantastico*”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991), págs. 7-32.

— (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1992).

**CALDERONE, Antonietta**, “El teatro en el siglo XIX (I: 1808-1844). La representación”, en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus (1988), págs. 566-609.

**CAMBRONERO, Carlos**, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna (1914).

**CAMPOS, Jorge**, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).

**CAPMANY, Aureli**, “De marionetes i titelles”, *La Revista. Quaderns de Publicació Quinzenal* 7 (1921), págs. 146-147.

**CARNERO, Guillermo**, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978).

— “Sobre *La novicia* de José M.<sup>a</sup> Carnerero (una corrección fraterna a Don Emilio Cotarelo y compañía)”, en *Homenaje al profesor A. Gallego Morell*, vol. I, Granada, Universidad (1989), págs. 289-302.

- CARNERO, Guillermo**, "El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español", *CTC* 5 (1990), págs. 125-139.
- CARO BAROJA, Julio**, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente (1974).  
— "Los títeres en el teatro", en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Antonio CEA GU-  
TIÉRREZ (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC  
(1987), págs. 109-123.
- CARRIÈRE, Marie-T.**, "Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a me-  
diados del siglo XIX", en *Homage a Jean-Louis Flechniakoska*, vol. I, Montpellier,  
Universidad Paul Valéry (1980), págs. 119-141.
- CASTRO, Juan de**, *Comentario joco-serio al pliego de condiciones para la subasta del Tea-  
tro Real*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull (1865).
- COE, Ada M.**, *Entertainments in the little theatres of Madrid, 1759-1819*, Nueva York, His-  
panic Institute (1947).
- COLAO, Alberto**, *Máiquez, discípulo de Talma*, Cartagena, Ayuntamiento (1980).
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y  
bibliográfico*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez (1899).  
— *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez  
(1902).  
— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipogra-  
fía de la Revista de Archivos (1904).  
— *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a media-  
dos del siglo XVIII* (NBAE XVII-XVIII), Madrid, Bailly-Baillièrre (1911).  
— *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos* (NBAE XXIII-XXVI).  
Madrid, Bailly-Baillièrre (1915-1928), 2 vols.  
— *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Revista de Ar-  
chivos, Bibliotecas y Museos (1917).  
— "Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX", *RBAM* 18 (1928),  
págs. 121-139.  
— *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del si-  
glo XIX*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1934).
- CRESPO MATELLÁN, Salvador**, *La parodia dramática en la literatura española (esbozo  
de una historia de la parodia dramática en la literatura española...)*, Salamanca, Univer-  
sidad (1979).
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso**, y **LASSO DE LA VEGA, Francisco**, *Historia del teatro  
español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Si-  
món (1924), 2 vols.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio**, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artis-  
tas catalanes del siglo XIX*, Barcelona (1889), 2 vols. Ed. facsímil, Hildesheim-Nueva  
York, Georg Olms Verlag (1972).
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix**, *Principios de literatura acomodados a la declamación*,  
Madrid, Repullés (1832).
- ESCOBAR, José**, "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españo-  
les castizos y críticos. Larra frente a Durán", *CTC* 5 (1990), págs. 155-170.
- FÁBREGAS, Xavier**, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62 (1968).  
— *Historia del teatre català*, Barcelona, Millà (1978).



**FUENTES, Enrich de**, "En Titella", *Quatre Gats* 3 (1899), pág. 2.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**, *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March (1986a).

— *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March (1986b).

**GABBERT, Thomas A.**, "Notes on the popularity of the dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-1845", *HR* 5 (1937), págs. 176-178.

**GANELIN, Charles**, "Tirso de Molina's *Marta la piadosa*: recast and reception", *Gestos* 10 (1990), págs. 57-75.

— "Rewriting the comedia: a prolegomenon to a study of the *refundición*", *HispCal* 74 (1991), págs. 240-249.

**GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press (1971).

— "El marqués de Casa Cagigal (1756-1824), escritor militar," en *La Guerra de la Independencia (1808-1814) y su momento histórico*, vol. II, Santander, Centro de Estudios Montañeses (1979), págs. 743-756.

— "Moralidad y reformismo en las comedias del marqués de Casa Cagigal," *Rom* 1 (1982), págs. 25-34.

— "De figurón a hombre de pro: el montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX", en Douglas y Linda J. BARNETTE (eds.), *Studies in Eighteenth Century Spanish literature and romanticism in honor of J. C. Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 89-98.

**GARCÍA LORENZO, Luciano**, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Seg* 3, 5-6 (1967), págs. 191-199.

— "Don Juan Valera y el teatro: *Estragos de amor y celos*", *RLit* 49 (1987), págs. 181-186.

**GARCÍA TEMPLADO, José** (ed.), Ángel de SAAVEDRA, *El desengaño en un sueño*, Barcelona, Plaza & Janés (1984).

**GARCÍA VALERO, Vicente**, *Crónicas retrospectivas del teatro por un cómico viejo*, Madrid, Gutenberg (1910).

**GASCH, Sebastián**, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos (1949).

**GIES, David T.**, *Inocente estupidez: La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the regeneration of the Spanish stage", *HR* 54 (1986a), págs. 375-396.

— "Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824", en *Actas VIII CIH*, Madrid, Istmo (1986b), págs. 607-613.

— *Theatre and politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge University Press (1988).

— "Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)", *CTC* 5 (1990), págs. 111-124.

— "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII", *BHi* 91 (1991a), págs. 37-60.

— "Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)", en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in honour of I. L. McClelland*, *BHS* 68 (1991b), págs. 197-210.

— "Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1992a), págs. 43-62.

- GIES, David T.**, “*In re magica veritas*: Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX”, en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992b), págs. 433-461.
- *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996.
- GRIMALDI, Juan de**, “Concepción Rodríguez”, *El Artista* II (1835), págs. 193-196.
- *La pata de cabra*, ed. David T. GIES, Roma, Bulzoni (1986).
- GUEREÑA, Jean-L.**, “Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 77-91.
- HORMIGÓN, Juan A.**, *Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994). I: Siglos XVII-XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España (1996).
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves** (ed.), *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura (1986-1991), 3 vols.
- IZQUIERDO, Lucio**, “Las comedias de magia en Valencia, 1800-1850”, *RLit* 96 (1986), págs. 387-405.
- “El teatro en Valencia (1800-1832)”, *BRAE* 69 (1989), págs. 257-305.
- “Las comedias de magia y de santos (1800-1850)”, en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992), págs. 411-420.
- JOURNEAU, Brigitte**, “Problèmes de censure entre 1844 et 1854”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 63-76.
- LAFARGA, Francisco**, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad (1983-1988), 2 vols.
- “Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español”, *ALEUA* 5 (1986-1987), págs. 219-230.
- “Sobre el *Teatro nuevo español* (1800-1801): ¿español?”, en J. C. SANTOYO, R. RABADÁN, T. GUZMÁN y J. L. CHAMOSA (eds.), *Fidus Interpres. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, vol. II, León, Universidad y Diputación (1989), págs. 23-32.
- “Teatro político español (1805-1840): Ensayo de un catálogo”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1992), págs. 167-251.
- LARRA, Mariano José de**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXXVII-CXXX), Madrid, Atlas (1960), 4 vols.
- *Textos teatrales inéditos*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, CSIC (1991).
- LARRAZ, Emmanuel**, “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXe siècle”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 27-40.
- *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix, Universidad (1988).
- “El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1992), págs. 105-124.
- LARREA, Arcadio de**, “Siglo y medio de marionetas. La Tía Norica de Cádiz”, *RDTP* 6, (1950), págs. 583-620.

- LAVIGNAC, Albert** (ed.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave (1913), 11 vols.
- LESLIE, John K.**, *Ventura de la Vega and the Spanish theatre, 1820-1865*, Princenton University Press (1940).
- LISTA, Alberto**, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo Rubio (1844), 2 vols.
- LITVAK, Lily**, "Naturalismo y teatro social en Cataluña", *CLS* 5 (1968), págs. 279-302.  
— *Musa libertaria*, Barcelona, A. Bosch (1981).
- LORENZ, Charlotte M.**, "Translated plays in Madrid theatres (1808-1818)", *HR* 9 (1941), págs. 376-391.
- MADOZ, Pascual**, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico (1846-1849), 10 vols.
- MARTÍN, Gregorio**, "El Parnasillo: origen y circunstancias", *LCH* (1981), págs. 209-218.  
— "Querer y no poder, o el teatro español de 1825 a 1836", en Douglas y Linda J. BARNETTE (eds.), *Studies in Eighteenth Century Spanish literature and Romanticism in honor of J. C. Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 123-131.  
— "Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria", *BBMP* 64 (1988), págs. 209-222.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto**, *Anecdotario del siglo XIX*, Madrid, Aguilar (1957).
- MENARINI, Piero**, "El problema de las traducciones en el teatro romántico español", *Actas VII CIH*, vol. 11, Roma, Bulzoni (1988), págs. 751-759.
- MESONERO ROMANOS, Ramón**, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Yanes (1844).  
— *Memorias de un setentón*, Madrid, Renacimiento (1926).  
— *Memorias de un setentón*, Madrid, Ábaco (1982).  
— *Escenas matritenses*. Reproducciones en facsímil de las ediciones de 1845 y 1851, respectivamente, Madrid, Méndez Editores (1983) y Madrid, Ábaco (1983).  
— *Memorias de un setentón*, ed. José ESCOBAR y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid (1994).
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de**, "Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento (1995), págs. 115-130.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín**, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass (1923).
- OLIVA, César, y MAESTRE, Rafael**, "Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX", en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992), págs. 421-431.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)", *CTC* 5 (1990), págs. 43-64.
- PAR, Alfonso**, *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez (1935), 2 vols.  
— *Representaciones shakespearianas en España*, Madrid y Barcelona, Suárez y Balmes (1936).
- PAZ, Julián**, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Blass (1934-1935), 2 vols.



- PICOCHÉ, Jean-L.** (ed.), Juan E. HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, París, Centre de Recherche Hispanique-Universidad (1970), 2 vols.
- PINO, Enrique del**, *Historia del teatro en Málaga*, Málaga, Arguval (1985).
- PORRAS, Francisco**, *Titel.les. Teatro popular*, Madrid, Editora Nacional (1981).
- QUEL BARASTEGUI, Pilar** (ed.), *El diablo verde*, Roma, Bulzoni (1988).
- “*Don Simplicio Bobadilla* de Manuel Tamayo y Baus, o la segunda parte de *La pata de cabra*”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991), págs. 33-53.
- REVILLA, Manuel de**, y **GARCÍA, Pedro**, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo (1877), 2 vols.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José**, *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas (1968).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás**, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, FUE (1994).
- ROGERS, Paul P.**, “Dramatic copyright in Spain before 1850”, *RRQ* 25 (1934), págs. 35-39.
- ROKISKI, Gloria**, “Apuntes bio-bibliográficos de José M.<sup>a</sup> Carnerero”, *CBibl* 47 (1987), págs. 137-155.
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, *Seg* 15-16 (1972), págs. 235-279.
- “Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX. (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849)”, en *Homenaje a Don A. Millares Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros (1975a), págs. 465-500.
- “Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa”, *CBibl* 32 (1975b), págs. 89-108.
- “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *LD* 22 (1981), págs. 101-124.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**, “La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación”, *Seg* 39-40 (1984), págs. 193-231.
- “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1988a), págs. 257-286.
- “El teatro en el siglo XIX (II: 1845-1900)”, en José M.<sup>a</sup> DIEZ BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España, siglos XVIII-XIX*, vol. II, Madrid, Taurus (1988b), págs. 625-762.
- “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, *CTC* 5 (1990), págs. 171-186.
- SCHNEIDER, Franz**, “Kotzebue en España: apuntes bibliográficos e históricos”, *MPhil* 25 (1927), págs. 179-194.
- SEBOLD, Russell P.**, “Connaturalización y creación en el *Agamenón* vengado de García de la Huerfía”, *REE* 44 (1988), págs. 465-490.
- SERRANO, Carlos**, “Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983), págs. 263-277.
- SHIELDS, Archibald K.**, *The Madrid stage, 1820-1833*, Chapel Hill, University of North Carolina (1933). Tesis doctoral inédita.

- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Seg* 10 (1974), págs. 85-124.
- “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Antonio CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC (1987), págs. 185-192.
  - *El gas y los madrileños (1832-1936)*, Madrid, Gas Madrid y Espasa Calpe (1989).
  - *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia (1991).
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico**, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia (1967).
- SUBIRÁ, José**, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Ntra. Sra. de la Novena*, Madrid, CSIC (1960).
- SUERO ROCA, M.<sup>a</sup> Teresa**, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre (1987), 2 vols.
- THOMASON, Phillip B.**, *The Coliseo de la Cruz: Madrid's first enclosed municipal playhouse (1737-1859)*, Universidad de Kentucky (1987). Tesis doctoral inédita.
- TOBAR, M.<sup>a</sup> Luisa**, “La princesa encantada: una fábula mágica de Ventura de la Vega”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991), págs. 54-90.
- VAREY, John E.**, “Notes on English theatrical performers in Spain: Part I (1767-1817)”, *ThN* 8 (1954), págs. 28-39.
- “Notes on English theatrical performers in Spain: Part II (1583-1868)”, *ThN* 10 (1956), págs. 74-79.
  - *Túteres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1957).
  - “Los túteres en Cataluña en el siglo XIX”, *EE* 5 (1960), págs. 45-78.
  - *Fuentes para la historia del teatro en España. VII: Los túteres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, Támesis (1972).
  - *Fuentes para la historia del teatro en España. VIII: Cartelera de los túteres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres y Madrid, Támesis (1996).
- VELLÓN LAHOZ, Javier**, “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX”, en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento (1995), págs. 370-376.
- YXART, José**, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española (1889).
- *El arte escénico en España*, Barcelona, La Vanguardia (1894-1896), 2 vols. Ed. facsímil, Barcelona, Altafulla (1987).
- ZABALA, Arturo**, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1960).
- *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1982).
- ZAVALA, Iris M.**, “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en *Censura y literaturas peninsulares*, Amsterdam, Atlanta (1987), págs. 147-157.
- ZORRILLA, José**, *Recuerdos del tiempo viejo*; Narciso ALONSO CORTÉS (ed.), *Obras completas*, vol. II, Valladolid, Santarén (1943), págs. 1729-2103.





## Capítulo 5



### El teatro (II)

*Juan M.<sup>a</sup> Díez Taboada, Luis Fernández Cifuentes,  
Ana M.<sup>a</sup> Freire López, Patrizia Garelli, David T. Gies,  
Jesús Rubio Jiménez, Félix San Vicente,  
Donald L. Shaw*

- 5.1. El teatro político durante el reinado de Fernando VII.  
*Ana M.<sup>a</sup> Freire López.*
- 5.2. El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo.  
*David T. Gies.*
- 5.3. El drama romántico como modelo literario e ideológico.  
*Donald L. Shaw.*
- 5.4. El teatro de Manuel Bretón de los Herreros.  
*Patrizia Garelli.*
- 5.5. El teatro de José Zorrilla.  
*Luis Fernández Cifuentes.*
- 5.6. Continuidad del drama histórico.  
*Félix San Vicente.*
- 5.7. La «alta comedia».  
*Juan M.<sup>a</sup> Díez Taboada.*
- 5.8. El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario.  
*Jesús Rubio Jiménez.*



## El teatro político durante el reinado de Fernando VII

La producción de obras dramáticas de carácter político y patriótico, tan abundante durante la Guerra de la Independencia, se vio bruscamente interrumpida con el regreso de Fernando VII a España después de seis años de cautiverio, y el comienzo de su reinado absoluto. A lo largo de éste puede decirse que la cartelera teatral es el espejo de los vaivenes políticos. El único teatro que en los primeros años del reinado tiene alguna relación con la vida nacional fue el que se escribió para exaltar la institución monárquica, ya en abstracto, ya encarnada en la persona de Fernando VII. En ese contexto surgieron loas como *El día de Fernando* y *El templo de la fama*, u obras cómicas como *Las ofertas útiles*, que se representaron en Madrid el día del cumpleaños de Fernando VII, en 1814, 1815 y 1816, respectivamente. *El mejor triunfo del amor o el vaticinio cumplido* de Francisco de Laiglesia y Darrac, alegórica con parte musical, se estrenó en Cádiz en 1816, a la llegada de las infantas de Portugal, María Isabel y María Francisca de Braganza, para contraer matrimonio con Fernando VII y con el infante don Carlos; y para celebrar ambos enlaces se presentó, también en Cádiz, en septiembre de ese año, una *Pieza alegórica* escrita por D. J. I. y R. Otra obra de exaltación monárquica fue *La virtud y el regocijo*, estrenada en el teatro de Écija el 3 de septiembre de 1817, con motivo del parto de la nueva reina. Pero si prescindimos de estas obras, no puede hablarse de teatro político en los seis primeros años del reinado de Fernando VII.

El hecho de que el rey jurara —aunque de mala gana— la Constitución de 1812 en marzo de 1820 colocó en el poder a los liberales, que no desaprovecharon la oportunidad de utilizar los escenarios para transmitir su ideología e influir en la opinión pública, revitalizando el teatro político. Sin embargo, en el Trienio se observan algunas diferencias con respecto a las obras escritas durante la Guerra de la Independencia. En primer lugar, ha desaparecido el teatro patriótico en sentido estricto, dando paso a obras de carácter político, de partido, del partido liberal en este caso, pues durante el Trienio no existen obras políticas de otra tendencia. Por otro lado, apenas se escriben obras alegóricas, género preferido por el teatro de alabanza a la Casa Real, prácticamente inexistente en estos tres años, a no ser cuando se pretendía ofrecer al público la imagen del rey favorable a la causa liberal, como sucede en *La magia del patriotismo o Fernando VII unido a la nación*, que el 25 de julio de 1820 se anunciaba como «pieza nueva en un acto». Tampoco hay parodias dramáticas de sucesos, sin que por ello deje de ridiculizarse a personas e ideas, en un tono de burla más mordaz y acre que el de los años de la guerra. Ahora han ganado los liberales y en sus obras se advierte un fondo de revancha, acorde con el de su canción emblemática, que también da título a un planfletario sainete, *El Trágala*, en un acto y en prosa, que se estrenó en el teatro del Príncipe el 6 de enero de 1821. Esta obra contiene casi todos los tópicos que caracterizan el teatro de propaganda del Trienio Liberal: virtudes



encarnadas en un atractivo o atractiva protagonista liberal, defectos acumulados en los personajes que no lo son, «conversión» de los mejores de éstos al liberalismo al final de la obra en muchas ocasiones, anticlericalismo, alegato político en el que es frecuente la antítesis Constitución/Inquisición, frases de efecto y canciones que el público coreaba, enardecido de entusiasmo por la causa, entre las que no podía faltar el Trágala. Una de las obras más representativas y más representadas durante el Trienio fue *La Inquisición por dentro o el día 8 de marzo de 1820* de Francisco Verdejo Páez, en cuatro actos y en verso, en cuyo estreno se recaudaron, según el *Diario de Madrid*, 8.708 reales, cifra muy considerable pues la media de recaudación era entre 3.000 y 4.000 reales cuando una obra gustaba al público, y alrededor de 1.000 cuando no era muy de su agrado o llevaba tiempo en cartel. Las pretensiones quedaban claras en el anuncio que insertaba el *Diario de Madrid* el 23 de septiembre de 1820:

El domingo 24 se ejecutará el drama nuevo en cuatro actos titulado *La Inquisición*: esta pieza original, que reúne a un argumento interesante el cuadro de los odiosos procederes de aquel extinguido tribunal, representando con él la lucha de la virtud sensible e ilustrada contra la hipocresía y fanatismo, disfrazados con la máscara de la Religión, ha parecido a la sociedad de actores de dicho teatro [Príncipe] la más a propósito para celebrar el fausto aniversario de la instalación de las Cortes Extraordinarias, a cuyo ilustrado patriotismo debió España la abolición de un establecimiento tan contrario al espíritu del Evangelio, a la propagación de las luces y a la libertad individual.

En su conjunto, las obras escritas durante el Trienio Liberal son susceptibles de esta clasificación, que no pretende ser exhaustiva:

a) Siguiendo una costumbre muy común en la Guerra de la Independencia, algunas se escribieron con la intención de conmemorar fechas y sucesos gloriosos. Una de las más significativas es *Virtud y patriotismo o el 1.º de enero de 1820*, que se estrenó en el primer aniversario del alzamiento de Riego en Cabezas de San Juan. Por la oportunidad de su argumento se representó de nuevo los días 1 de enero de 1822 y de 1823. Su autor, Manuel Eduardo de Gorostiza, dedicó con entusiasmo la obra, una vez impresa, «al ciudadano Riego».

En este mismo apartado se inscriben también *La entrada del héroe Riego en Sevilla* de Francisco de Paula Martí, estrenada en el coliseo de la Cruz el 29 de abril de 1820, que en enero del año siguiente se representaba en Sevilla; *El hipócrita pancista o acontecimientos de los días 7 y 8 de marzo de 1820*, comedia en tres actos y en prosa del mismo autor, que se estrenó en el teatro de la Cruz el 8 de junio de 1820; o *Las funciones del Congreso*, que se representó el 9 de julio de 1820.

b) Otras obras tienen en común el engrandecimiento de los héroes de la revolución liberal. Además de *La entrada del héroe Riego en Sevilla*, ya mencionada, se puso en escena en diversas ocasiones *Las cuatro coronas*, loa alusiva a los cabecillas de la insurrección, Antonio Quiroga, Rafael de Riego, Felipe del Arco Agüero y Miguel de los Santos López Baños. En algunas ocasiones la llegada de uno de estos personajes a la localidad alteraba la cartelera, como ocurrió el 1 de septiembre de 1820, en que, según el *Diario de Madrid*, «con motivo de la

llegada a esta capital del inmortal D. Rafael de Riego se suspende la función anunciada para hoy, y en su lugar se ejecutará en el del Príncipe, a las 8 de la noche, la tragedia patriótica en cinco actos titulada *Virginia*», que ya había cosechado grandes éxitos durante la Guerra de la Independencia.

c) Pero no siempre se trataba de héroes vivos. Otras obras giran en torno a alguno de los personajes mitificados por los liberales. Si durante la Guerra de la Independencia Pelayo fue todo un símbolo, ahora lo será Padilla, que da nombre a una de las sociedades secretas más notables del Trienio, la de los Hijos de Padilla o los Comuneros. Sobre este personaje surgieron *La sombra de Padilla*, pieza alegórica en un acto, que se anuncia el 11 de octubre de 1820 «adornada de una transformación nueva y de dos himnos también nuevos»; *Juan de Padilla o los comuneros*, tragedia original en cinco actos, que se estrenó el 9 de julio de 1821 en el coliseo del Príncipe; *El sepulcro de Padilla* y otras.

d) La propia Constitución fue objeto de varias composiciones. En unos casos se trata de obras de nueva creación: *Constitución o muerte* de Alejandro Oliván, estrenada el 9 de febrero de 1821 en el teatro de la Cruz; *El triunfo de la Constitución o el 7 de julio en Madrid*, que sólo dos días después de la fecha que conmemoraba se anunciaba en la prensa como «fin de fiesta nuevo»; o *¿A Constitución o muerte quién podrá hacer resistencia?* Pero también se reponían obras de la época de su promulgación en el Cádiz de las Cortes, como *La Constitución vindicada* y *La palabra Constitución*; esta última llegó a representarse no por actores, sino por «máquina de figuras corpóreas [...] adornada de todo su aparato teatral y canciones patrióticas», en la fonda de la Cruz de Malta, en la calle del Caballero de Gracia, el 19 de noviembre de 1820, en medio de una inestabilidad política observable en el mismo periódico que anunciaba la función.

e) Otro grupo de obras —el más numeroso— lo constituyen las que estaban exclusivamente destinadas a descalificar a los realistas o serviles: *La huronera de serviles*, *El servil con máscara o don Sisebuto*, *El alcalde liberal o el cazador de serviles*, *El maestro servil y la discípula liberal*, *No se cansen los serviles que no lograrán sus fines*, etc. *Coletilla en Navarra o las consecuencias del 7 de julio*, que se estrenó el 24 de septiembre de 1822 en el coliseo de la Cruz, y el 1 de octubre seguía en cartelera, se anunciaba como «comedia nueva de circunstancias en dos actos [...] en que se ridiculizan los planes sanguinarios de los conspiradores contra la libertad». Fue además la pieza elegida para la función del 14 de ese mes, «cumpleaños del primer rey constitucional», o sea de Fernando VII. Ese día el «espectáculo patriótico» —como se denominaba la función— finalizó con la obra en un acto *Mosén Antón Coll en las montañas de Montseny* de José Ro-breño.

f) Pero la politización del teatro no se limitaba a obras de nueva creación. También se ponían en escena obras antiguas y adaptaciones de teatro extranjero que contribuían a crear el estado de opinión pública que se perseguía. Uno de los objetivos era presentar la imagen de Fernando VII como rey constitucional, y en este sentido se comprende el anuncio de la representación del drama en dos actos y en verso endecasílabo *Enrique III*: «Los pensamientos patrióticos de que abunda, la pureza del lenguaje y presentar el cuadro de un rey benéfico y amante de la libertad de su pueblo, no podrá menos de agradar a todo el que se interese por las glorias de su patria».

Otra obra escogida por su argumento y por la ejemplaridad política de su protagonista fue *Washington o los prisioneros*, representada en el coliseo de la Cruz en los últimos días de agosto y primeros de septiembre de 1822: «El regenerador de la libertad de los Estados Unidos es el protagonista de este drama, el cual, después de mucho tiempo que no había sido representado en nuestros teatros, se ha vuelto a poner en escena, por parecer propio su argumento de las grandes circunstancias en que se encuentran las naciones que pelean por su independencia política».

Por las mismas razones seguían llevándose a las tablas obras que habían obtenido gran aceptación durante la Guerra de la Independencia: *¡Lo que puede un empleo!*, *La viuda de Padilla*, *Roma libre* o *Las vísperas sicilianas*, entre otras.

En cualquier caso, como en épocas anteriores, lo que más importaba era el mensaje que se pretendía difundir, a costa, con frecuencia, de la calidad literaria. Conscientes de ello, los empresarios se hacían perdonar de antemano, en términos semejantes al del anuncio de *Juan de Calás*:

La empresa de los teatros de esta Corte, ansiosa de concurrir por su parte a tan benéfico designio, y animada de los propios deseos que inspiraron en su composición al drama de Calás, le ofrece a este ilustrado público, confiada en que, usando de su acostumbrada indulgencia, perdone cualquier defecto que pueda tener como obra literaria, y sólo considere su moralidad y el objeto importante a que su representación se dirige en las actuales circunstancias.

La publicidad va siendo cada vez más rica en datos. Los anuncios de las funciones llevan ahora una carga política que no se advertía sino rara vez durante la Guerra de la Independencia, son más explícitos acerca del argumento y de los propósitos de la obra, y más abundantes en detalles: aparecen los nombres de los actores, de los compositores de la música, e incluso de los autores de los decorados. De los anuncios se deduce que el desarrollo de la acción en lugares de todos conocidos, en las obras de «sucesos del día», y los efectos espectaculares, en las alegóricas, eran eficaces reclamos. Leemos en el *Diario de Madrid* del 24 de diciembre de 1822:

Mañana a las 6 de la noche se ejecutará la comedia nueva original patriótica, de grande espectáculo en tres actos, titulada *El triunfo de la Constitución o el día 7 de julio en Madrid*, adornada con todo su correspondiente aparato teatral y una decoración nueva, pintada por el señor Ferri, en que se fijará el Palacio de la Panadería y sus avenidas, donde confundidas las armas del atroz despotismo lograron la más completa victoria los valientes que, con las armas en la mano, supieron dar a la Nación, en aquel día de gloria, la mejor muestra de su patriotismo en obsequio de la libertad.

Los decorados de la etapa liberal corren con frecuencia a cargo de Ángel Ferri, mientras que en las épocas absolutistas suelen ser de Joaquín Llop.

En cuanto a la música, de tanta importancia en las funciones patrióticas y políticas, para enardecer y para conmover la fibra sensible del espectador, conoce-



mos los nombres de algunos compositores: Esteban Moreno, maestro del teatro del Príncipe durante el Trienio, y Ángel Incenga, que lo fue en la segunda época absolutista.

El autor más prolífico de piezas de teatro político en el Trienio fue el barcelonés José Robreño (h. 1780-1838), liberal a ultranza, actor desde muy joven, que llegó a formar compañía, y creador que al parecer llegó a poner en escena en Cataluña, entre mayo de 1822 y octubre de 1823, más de 20 obras que siguen paso a paso los «sucesos del día» casi al mismo tiempo que van ocurriendo<sup>1</sup>. Otros dramaturgos liberales de este período ya se habían dado a conocer durante la Guerra de la Independencia: Francisco de Paula Martí (1761-1827), autor de *Las cuatro guirnaldas*, *La entrada del héroe Riego en Sevilla*, *La Constitución vindicada* y *El hipócrita pancista*; Francisco Verdejo Páez, que llevó a la escena una de las obras más representadas durante el Trienio, *La Inquisición por dentro o el día 8 de marzo de 1820*; Manuel Eduardo de Gorostiza<sup>2</sup> (1789-1851), que escribió, entre otras, *Virtud y patriotismo o el 1.º de enero de 1820*, *Una noche de alarma en Madrid* y *El novio austro-ruso o los aliados en Miguelurra*; Nicolás Santiago y Rotalde<sup>3</sup> (h. 1784-1833), interesante personaje, autor de *La reconciliación de un masón y un comunero o la intriga extranjera fomentando los*

<sup>1</sup> José Robreño es autor, entre otras obras, de: *Mosén Antón Coll en las montañas de Montseny*, *La derrota de Mosén Antón* (segunda parte de la anterior), «*El Trapense*» derrotado en las montañas de Valls, *La heroica defensa de Blanes y presa de Mosén Pedro*, *Tragedia para los serviles y sainete para los liberales o sea la Regencia de la Seo de Urgel*, *Miláns en la villa de Pineda*, *Los milicianos de Porrera o Numancia en Cataluña*, *La toma de Castell-follit por las armas nacionales*, *El susto más grande de los facciosos en la ciudad de Balaguer y fraile Camaleón*, *La huida de la Regencia de la Seo de Urgel y desgracias del padre Llibori*, *El general Mina en Artesa de Segre*, *El modelo de la libertad y horrible resistencia de la villa de Sallent*, *De lo perdido saca partido o el general Manso en Mora de Ebro*, *El sitio y toma de los fuertes de la Seo de Urgel por el valiente general Mina*, *La brillante sorpresa que hizo el valiente general Miláns a los facciosos situados en la villa de Vergés*, *Los franceses del año 23 en Cataluña*, *La heroína de Barcelona*, *El poder de la superstición o muerte del faccioso Miralles*, *La inquisición de Balaguer destruida por las armas nacionales*, *El traidor Queralt en su desgraciado gobierno de Mataró*, *Los franceses en el pueblo de Gracia*, *La prisión y muerte del faccioso Matagats* y *Una aventura frailesca por las armas nacionales cerca del puerto de Cabrianas* (véase Gil Novales, 1991).

<sup>2</sup> En 1820 era editor de *El Constitucional* y durante el Trienio colaboró en *El Cetro Constitucional*. Se le atribuye la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletinistas y articulistas de Madrid, por dos bachilleres y un dómine* (Madrid, 1822). En marzo de 1822 realizó un viaje a París, donde publicó su *Teatro original*. Comenzó a escribir en 1823 una biografía de Riego, que no concluyó, y desilusionado del liberalismo español emigró a Inglaterra, ofreciendo sus servicios a México. Allí se publicó en 1852 una edición póstuma de su *Teatro*.

<sup>3</sup> Patriota en la Guerra de la Independencia, fue primer ayudante del general Castaños, y en 1811 era coronel. En el Trienio Liberal formó parte del ejército nacional, con Quiroga. Colaboró en varios periódicos e inspiró directamente *El Telescopio Político*. Por su temperamento y sus ideas radicales llevó una vida azarosa, dentro y fuera de España, sufriendo prisiones y destierros. Entre sus obras dramáticas, junto a la citada más arriba, destaca *Hipólito, lances y aventuras de un servil*, que fue prohibida.

*partidos*; y Alejandro Oliván<sup>4</sup> (1796-1878), que estrenó «*El Trapense*» en los *campos de Ayerbe y Constitución o muerte*.

Si desde mediados de 1822 se puede decir que España se encontraba en guerra civil, a comienzos de 1823 la situación era insostenible. Por el cariz que van tomando los acontecimientos, en febrero las Cortes se trasladan a Sevilla, con el rey y el Gobierno, pasando a continuación a Cádiz. Ante la resistencia del rey a este último traslado, las Cortes lo declaran incapaz y nombran una regencia integrada por Cayetano Valdés, Gaspar Vigodet y Pedro Agar. Es entonces cuando, a raíz del Congreso de Verona, la Pentarquía decide intervenir en España enviando un ejército francés al mando del duque de Angulema —los llamados Cien Mil Hijos de San Luis— para terminar con el Gobierno constitucional y reponer a Fernando VII en el trono como rey absoluto. El 19 de abril el *Diario de Madrid* publicaba un bando del Empecinado en que daba la voz de alarma liberal: «Españoles: los franceses han osado invadir traidora y vilmente nuestro santo suelo y marchan sobre el Ebro...». La incidencia de los sucesos públicos en la vida teatral fue notable. Los coliseos interrumpieron sus funciones el 26 de abril para no reabrir sus puertas hasta el 15 de mayo, con evidente transformación de la cartelera. Los primeros días se echó mano de obras del antiguo teatro clásico español y otras de repertorio, pero incluso la función no era diaria. Para celebrar los acontecimientos relevantes no siempre se escribían obras nuevas sino que se recurría a medios más modestos, como la iluminación del local, la música, etc. Las funciones fueron irregulares en el teatro de la Cruz, hasta que el 9 de junio, por orden del Gobierno, se suspendieron durante tres días «con motivo de las rogativas públicas que deben verificarse por la conservación de los preciosos días de S. M. y su Real familia, y su suspirado regreso al trono». Y desde el día 13, en que por orden superior se suspenden las representaciones teatrales por tiempo indefinido, no hay funciones en los coliseos principales hasta el 25 de agosto, y éstas sin carácter político. La etapa de inseguridad que precedió a la libertad del rey, el 1 de octubre de 1823, dio paso, después de ese acontecimiento, a otra nueva era de teatro político, de corte absolutista, que se advierte en seguida en la prensa:

---

<sup>4</sup> Aunque cursó sus estudios en el colegio de Seréze (Francia), regresó a España ante la invasión de la Península, y en 1812 era teniente de Artillería por el Colegio Militar de San Fernando. Liberal moderado en 1820, fue secretario de la Sociedad patriótica de Amantes del Orden Constitucional. Al restablecerse el absolutismo en 1823 emigró a Francia, pero regresó pronto y fue encarcelado en Zaragoza en 1825. Tres años después se trasladó a La Habana y cuando volvió a Madrid ocupó diversos cargos: fue elegido diputado por Huesca, y en 1836 era subsecretario del Ministerio de la Gobernación. Huyó de España cuando la sargentada de La Granja, y no regresó hasta 1843. En 1847 era ministro de Marina. También fue senador y presidente del Ateneo de Madrid, y perteneció a varias Academias: la Española, la de Bellas Artes de San Fernando y la de Ciencias Morales y Políticas. Durante el Trienio colaboró en *La Aurora*, en *El Constitucional* y en *El Universal*. En 1834 y 1835 era redactor de *La Abeja*. Fue director de *El Semanario Industrial* y de *El Orden*, este último fundado por él.

Con el plausible motivo de la noticia de la libertad del Rey Ntro. Sr., que Dios guarde, se iluminarán los teatros, estarán descubiertos los palcos de S. M., y colocado en ellos su Real retrato; y se ejecutarán las funciones siguientes: Príncipe, *El mejor alcalde, el rey* [...] el Sr. Biscontinini [cantará] un himno puesto en música por D. Ángel Incenga, durante el cual aparecerá en una decoración de jardín vistosamente adornada un cuadro de transparente manifestando la Francia que quita las cadenas a la España, y coloca a Ntro. Augusto Soberano el Sr. D. Fernando VII en su trono (*Diario de Madrid*, 5-X-1823).

El nuevo teatro será muy distinto del de los tres años precedentes; algunos autores no eran desconocidos, como Juan Bautista Arriaza (1770-1837) o Custodio Teodoro Moreno, que escriben a favor de la Corona; tampoco era nuevo el nombre de José María Carnerero; otros autores, sin embargo, estrenan ahora por primera vez, como Manuel Hernando Pizarro o José Cagigal (1756-1824), futuro marqués de Casa Cagigal<sup>5</sup>. En las obras de todos ellos se advierte un sensible predominio de lo alegórico, casi siempre en verso y con música, celebrando acontecimientos relacionados con la familia real. Son muchas menos las obras relativas a «sucesos del día», ya que incluso éstos se conmemoraban con obras alegóricas alusivas. *La anarquía vencida*, anónima, y *Realidad en ilusión* de Juan Bautista Arriaza se compusieron para festejar la entrada en España del duque de Angulema; *El alcázar de Saturno* de Neremesino Dutorco —anagrama de Custodio Teodoro Moreno— se estrenó en el coliseo de la Cruz el 1 de octubre de 1824, aniversario de la libertad del rey; el drama alegórico *Cádiz restaurada* fue escrito en Cádiz en 1829, para agradecer a Fernando VII el haber concedido a la ciudad la gracia de ser puerto franco. En otras obras se trata únicamente de festejar a las personas reales: *La sombra del Cid* se interpretó en 1824 en el teatro de la Cruz el día del cumpleaños de Fernando VII; en esa misma fecha de 1825 se representó *El día de San Calixto*; con motivo del cumpleaños de la reina, el 6 de diciembre de 1824, se estrenó una «pieza nueva alegórica original en un acto», *Todo por sólo el rey, sin el rey nada, o el templo de la fidelidad*; y el matrimonio de Fernando VII con su sobrina María Cristina de Nápoles dio lugar en 1829 a *Las glorias de España*, loa de Carnerero, y a *El templo de Himeneo*, melodrama mitológico alegórico, en verso, de Bretón de los Herreros. Asimismo se celebró con un melodrama alegórico, *El templo de la gloria*, de Manuel Hernando Pizarro, el nacimiento de la futura Isabel II en octubre de 1830; y su jura en 1833 dio origen a *El triunfo de la inocencia*, también de Bretón.

En todas estas obras pervive el gusto barroco por lo grandioso y espectacular. Los personajes alegóricos alternan con los mitológicos, y es habitual la consabida escena del retrato o efigie del soberano o del personaje festejado, al que todos los actores rinden homenaje. No son raros los golpes de efecto, que señalan las acotaciones: en la escena IV de *El templo de Himeneo* ha de oírse un

<sup>5</sup> Militar, autor de *Fábulas y romances militares* (1817), y de al menos dos obras de teatro político: *La muerte de Luis XVI* (Madrid, 1826) y *Federico y Voltaire en la quinta de Potsdam o lo que son los sofistas*, estrenada en El Escorial el 4 de noviembre de 1825, y publicada en Zaragoza en 1829.



«trueno horroroso y oscureciéndose el teatro por un momento, cae un rayo a los pies de la Discordia, que se hunde»; y al final de la obra debe aparecer «Júpiter en lo alto, sobre un águila, entre nubes».

Pocas son las obras que ponen en escena acontecimientos políticos del momento: *Virtud y reconocimiento o la entrada de los franceses en Madrid*, relativa a la llegada del duque de Angulema en 1823; *Una función cerca de Cádiz* de Juan de Grimaldi, con motivo de la libertad del rey en 1823; *El regreso del monarca*, comedia de José María Carnerero, que se representó en el teatro del Príncipe en presencia de los reyes en 1828, dentro de los festejos preparados por el Ayuntamiento con motivo del regreso de Cataluña de Fernando VII.

Tampoco son muchas las obras ideológicamente monárquicas con argumento de ficción: *El buen realista, o el jugar con dos barajas trae muy expuestas ventajas*, comedia que arregló para el teatro español el actor José Infantes, y *Los jueces francos o los peligros de las sociedades secretas*.

La muerte de Fernando VII significó para el teatro político un nuevo cambio de rumbo, al hacerse cargo de la regencia su viuda, la reina María Cristina, que para defender los intereses de su hija, la futura Isabel II, frente a los partidarios del infante don Carlos, hubo de buscar el apoyo del partido liberal. Se estrenaron entonces obras como *España libre por Cristina de Borbón o el regreso feliz*, *La libertad de España* y otras del mismo tenor, pero ésa ya es otra historia.

## 5.2

### El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo

#### 5.2.1. La comedia

El gran triunfo de *El sí de las niñas* en 1806 estableció el patrón del clasicismo español durante todo el siglo XIX. La figura de Leandro Fernández de Moratín será de aquí en adelante la más alabada por los que defendían los conceptos de decoro, verosimilitud y moderación en el teatro, esto es, por los llamados neoclásicos. Como es bien sabido, Moratín defendió la imitación de buenos modelos (modelos clásicos, claro está), el diálogo en verso o en prosa que pintaba a los hombres como son, un solo suceso que ocurre en un lugar y en pocas horas, un número reducido de personajes, la ridiculización de vicios y la defensa de lo que él llamaba la verdad y la virtud. Muchos de los dramaturgos que años más tarde producirían las obras más revolucionarias del Romanticismo comenzaron sus carreras siguiendo las huellas del gran Moratín (Rivas y Martínez de la Rosa, sobre todo) e intentaron conseguir el estilo —y el éxito— de obras suyas como *La comedia nueva o el café*, *El barón* o *La mojigata*. Otros, como Manuel Bretón de los Herreros, transformaron el modelo moratiniano en comedia de cos-

tumbres o comedia burguesa, pero siempre recordando las aportaciones del maestro.

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) estrenó en Cádiz, centro de la vida liberal durante la Guerra de la Independencia, una comedia satírica titulada *Lo que puede un empleo*, en la que ridiculizó a los «serviles», o sea, los ultraconservadores. Muestra Martínez de la Rosa su deuda con Moratín al presentar una comedia con evidentes toques neoclásicos: tiene sólo seis personajes y toda la acción pasa en una fonda en Alicante (*El sí de las niñas* tiene siete personajes y tiene lugar en una fonda en Alcalá de Henares). La gran diferencia entre el joven dramaturgo y su modelo neoclásico es el mensaje político de la obra de Martínez de la Rosa. Ya desde la primera escena Carlota se queja de que Teodoro no la quiere por lo que llama su padre «esas malditas ideas liberales, que os han trastornado la cabeza» (I, 1). El padre le dice: «Hija... todo se acabó; no hay que pensar más en boda con Teodoro, si no quieres quitarme la vida; yo le creía un joven juicioso y moderado, capaz de hacerte feliz; pero ya has visto: sus ideas son las peores del mundo; el trato con esos locos de liberales le ha quitado el juicio y se ha vuelto un revolucionario, un jacobino...» (I, 1).

Sin embargo, Teodoro es moderado en sus consejos a su novia, insistiendo en que ella obedezca a su padre, que es «naturalmente bondadoso, y sus defectos nunca nacen de su corazón sino de los errores de su educación, de las malas ideas que le han imbuido» (I, 2).

Las tropas francesas abandonaron la capital el día 27 de mayo de 1813 y Madrid reaccionó con una larga expresión de entusiasmo patriótico que, irónicamente, sólo la vuelta del Deseado disminuyó. Francisco de Paula Martí (1762-1827) presentó *La Constitución vindicada* en el teatro de la Cruz en 1813, enaltecendo los valores liberales y el abandono de «los antiguos privilegios» garantizados por la nueva Constitución. Otras obras suyas defendieron las ideas liberales, pero la vuelta de Fernando VII cortó el fervor constitucional de Martí y otros intelectuales con simpatías liberales como Manuel José Quintana (1772-1857), Juan Nicasio Gallego (1777-1853), Bernardo Gil (1772-1832) y Dionisio Solís (1774-1834). Se cerró el teatro del Príncipe por unos meses y al volver a abrirse sólo se permitían traducciones, refundiciones (*El desdén con el desdén*, *El perro del hortelano*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El vergonzoso en palacio*, etc.), sainetes y, de vez en cuando, una representación de *El viejo y la niña* o *La comedia nueva* de Moratín. Irónicamente, no se permitió la puesta en escena de *El sí de las niñas* por contener, en la opinión de los censores, cosas que desacreditaban «la educación de las niñas en los conventos de religiosas».

Fernando José Cagigal, marqués de Casa Cagigal (1756-1824), siguió los pasos de Moratín al escribir varias comedias neoclásicas de costumbres. En 1817 publicó *El matrimonio tratado*, comedia que imitaba el tema de *El sí de las niñas*, pero que tuvo poco éxito cuando se estrenó en Madrid y luego en Barcelona. Otras comedias suyas escritas durante esta primera época fernandina (Casa Cagigal fue un ardiente monárquico) llevaban los títulos siguientes: *La sociedad sin máscara* (1818), *La educación* (1818) y *Los perezosos* (1819). Trataban temas de la reforma educativa, las relaciones entre padres e hijos o el derecho que tiene una mujer a escoger libremente a su marido. Con el desenlace siempre viene la armonía social restaurada. Como observa García Castañeda: «Don Fernando

Cagigal fue de aquellos militares y marinos ilustrados como Cadalso, el conde de Noroña, Císcar o Jorge Juan, que tuvieron una educación moderna, y algunos, un genuino deseo de reformas. Como tantos ilustrados, habría querido transformar la vieja España inmóvil en sus tradiciones y en su fe en otra razonable y abierta a los adelantos de Europa. Fue absolutista y enemigo de revolucionarios, valga decir constitucionales, aunque éstos pidiesen muchas de las innovaciones que él esperaba del despotismo ilustrado» (1982, pág. 33).

Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) dio al teatro del Príncipe el 14 de septiembre de 1818 su primera obra, una comedia moratiniana titulada *Indulgencia para todos*. Es una comedia rica y divertida cuyo personaje principal es un brillante pero rígido pretendiente que tiene al final que aceptar la tolerancia y la indulgencia, cosas que había rechazado: «La indulgencia es flojedad, / la tolerancia simpleza» (II, 4). Don Severo cambia esta perspectiva al confesar al final de la obra, «quiero un día / ser de todos conocido / por tolerante y prudente» (V, 8). Gorostiza es una figura de transición entre la escuela firmemente neoclásica de Moratín y la nueva versión de la misma que va a desarrollar a partir de finales de los años veinte Manuel Bretón de los Herreros.

Aunque era de esperar que el teatro floreciera durante el Trienio Liberal, parece que los intelectuales dedicaron mayor atención a las cuestiones políticas que a las dramáticas. Los teatros sufrían el mismo caos económico de siempre y no había gran número de obras originales estrenadas en los teatros de Madrid. Shields (1933) recoge valiosa información sobre los estrenos en Madrid durante este período, pero la mayoría son refundiciones y traducciones del francés.

Como era de suponer por la primera experiencia que tuvieron los dramaturgos con el rey, la vuelta de Fernando VII al trono en 1823 no resolvió, ni mucho menos, la crisis que había dominado el teatro durante los años del Trienio Liberal. Entre 1820 y 1823 se representaron algunas obras de circunstancias que trataron asuntos como la Constitución, la tiranía, el oportunismo político y otras cosas parecidas (semejante a lo que se vio en los teatros durante el período 1808-1812). Estas obras enaltecieron a los progresistas liberales sobre los reaccionarios «serviles». Gorostiza escribió dos dramas de este tipo, *Virtud y patriotismo o el 1.º de enero de 1820* (1821) para conmemorar la rebelión del «ciudadano» Riego y *Una noche de alarma en Madrid* (1821). También estrenó el 7 de enero de 1820 una de sus mejores obras, *Don Dieguito*, que trataba de las costumbres pomposas del petimetre, tipo que había sido el blanco de muchas sátiras desde mediados del siglo anterior (pensemos en *La petimetra*, 1762, de Nicolás Fernández de Moratín, o en varios sainetes de Ramón de la Cruz, por ejemplo). «¿Qué sabe don Dieguito?» «¡Sabe francés!» es la respuesta, y esto aparentemente basta para que se crea no sólo inteligente sino dispuesto a ganar la mano (y las tierras) de doña Adela.

Uno de los dramaturgos y políticos más importantes de la primera mitad del siglo XIX estrenó un drama en el teatro del Príncipe el 6 de diciembre de 1821. En *La niña en casa y la madre en la máscara*, Martínez de la Rosa escogió un tema que había desarrollado brillantemente Leandro Fernández de Moratín años atrás, es decir, la educación de las jóvenes. Martínez de la Rosa no era desconocido en su país como dramaturgo. *La viuda de Padilla* (1812) y *¡Lo que puede un empleo!* (1812) se estrenaron en España durante



los turbulentos años de la Guerra de la Independencia, pero ahora, ya liberado de la cárcel en 1820, presenta una comedia que trata de un tipo (Teodoro) que persigue a dos mujeres a la vez. La una es la inocente pero ignorante Inés, y la otra es su madre, la ambiciosa y avariciosa Leoncia. Naturalmente, la obra contiene obvios ecos de *El sí de las niñas* (como los tendrán docenas de dramas estrenados en Madrid en los próximos treinta años), pero Martínez de la Rosa llega a cambiar el enfoque del eje viejo-niña en uno de rivalidad entre una madre y su hija. Esta rivalidad lleva, como era de esperar, a la desarmonía y al conflicto y sólo se resuelve cuando ambas protagonistas se dan cuenta de que el verdadero amor es cuestión de buenas relaciones entre las generaciones y buen desarrollo del amor conyugal (Inés se casa con su querido Luis). Esta obra se repitió de nuevo en 1834, días después del estreno de *La conjuración de Venecia*; al reseñarla Larra (1834) comparó su impulso cómico con el de los dramaturgos Molière, Kotzebue, Regnard, Ducange y, claro está, Moratín. Tales comparaciones se justifican al recordar que *La niña en casa* es una comedia enteramente moratiniana, que mantiene no sólo las importantes estructuras neoclásicas, sino también las reglas de decoro y una moraleja claramente enunciada. Como observó el mismo autor en la Advertencia a la versión del drama publicada en sus *Obras literarias* en 1827: «Como el mejor de nuestros poetas cómicos modernos [Moratín] ya había presentado en varios cuadros las resultas de la educación apocada y monjil que solía darse a las hijas en España, me propuse por argumento de esta composición censurar un vicio diferente, más común en el estado actual de nuestras costumbres, cual es el que se origina, en el teatro del mundo, del mal ejemplo y del descuido de las madres» (Martínez de la Rosa, 1962, I, pág. 67).

El resto del repertorio durante los difíciles años de que hablamos usó las mismas refundiciones y comedias traducidas, tragedias y melodramas que aparecieron con notable frecuencia en las tablas madrileñas. Dramas con títulos como *El huérfano y el asesino* (la refundición de *Por el sótano y el torno* de Tirso, hecha por Dionisio Solís), *El abate de L'Epée* y la tonta comedia de magia *Lo necesario y lo superfluo* (que obtendría enorme éxito en 1830 cuando se refundió como *El diablo verde*) fueron prototipo de lo que ofrecían los teatros durante estos años. Madrid manifestaba interés en la ópera —un interés que dentro de pocos años se transformaría en un verdadero «frenesí»— y por eso se estrenaron *La cenerentola*, *Elisabetta*, *Tancredi*, *El barbero de Sevilla* y *Otelo*, todas del maestro del género, Rossini. También se estrenaron otras obras de Martínez de la Rosa, especialmente después de ser nombrado primer ministro en 1822, como *¡Lo que puede un empleo!* y *La viuda de Padilla*. La popularidad de Moratín se mantuvo con *El barón*, *La comedia nueva*, *La mojegata* y, naturalmente, *El sí de las niñas*. Durante los momentos de más intensa preocupación pública sobre los acontecimientos políticos, el teatro se transformó más y más en un reflejo de aquella preocupación, pero tales momentos eran de poca duración. Un período típico es septiembre de 1821, por ejemplo, después de una serie de derrotas sufrida por Riego en Aragón, cuando en los teatros se vieron dramas calculados no sólo para subrayar lo apropiado de resistir a la tiranía sino también para ofrecer apoyo a la causa liberal. El *Pelayo* de Quintana, *La viuda de Padilla* de Martínez

de la Rosa, y el anónimo *Juan de Padilla o los comuneros* aparecieron en las tablas de la capital por unos días, para asegurar al público de lo noble y honesto de su causa.

Ventura de la Vega (1807-1865) fue, con Bretón, el dramaturgo más activo y más apreciado de esta época. Vino a trabajar en Madrid con el grupo de Juan de Grimaldi (†1872) en 1824, cuando estrenó (la misma noche del estreno de *A la vejez, viruelas*, de Bretón, 14 de octubre de 1824) una comedia en un acto, *Virtud y reconocimiento*. Vega estudió con Alberto Lista (1775-1848) en la Academia del Mirto y formó parte del famoso grupo juvenil de Los Numantinos en 1825. Poeta, dramaturgo y luego empresario del Teatro Español en 1849, Vega trabajó como traductor desde 1827 en los teatros de Madrid, pero sus obras más conocidas son las que publicó en la década de 1840, especialmente el excelente *El hombre de mundo* (1845), obra de claro corte moratiniano (Leslie, 1940, pág. 67). Tanto la forma de *El hombre de mundo* (se mantienen las Unidades) como su tema (la importancia del amor conyugal y la sátira de los que intentan romper la armonía del verdadero amor) recuerdan las comedias de don Leandro, al mismo tiempo que la obra inicia la llamada «alta comedia». En colaboración con Bretón escribió *El plan de un drama o la conspiración* (1835) y en colaboración con éste y Grimaldi estrenó el ahora perdido «bosquejo político-profético en dos actos» 1835 y 1836, o lo que es y lo que será (1835). Su elogio más directo de su maestro Moratín se estrenó en 1848, cuando todos los teatros de Madrid representaron obras de Moratín en conmemoración del vigésimo aniversario de su muerte. La aportación de Vega, puesta en escena en el teatro de la Cruz, fue *La crítica de El sí de las niñas*, comedia en un acto que satiriza a los que criticaron la obra de Moratín.

Javier de Burgos (1778-1849) sigue el patrón moratiniano con *Los tres iguales*, escrita en 1818 y estrenada en el teatro de la Cruz el 17 de noviembre de 1827. Es una comedia inspirada en las del Siglo de Oro (como veremos, las refundiciones de dichas comedias dominaron el repertorio por muchos años), pero ajustada a las reglas neoclásicas a lo Moratín. Tuvo tan sólo cinco representaciones (tres en 1827, dos más en 1828; Shields, 1933, pág. 888) pero fue reseñada en el *Correo Literario y Mercantil* (10 de noviembre de 1828) por José María Carnerero. Como indican Caldera y Calderone, «muestra su adhesión a los motivos típicos de la época» (1988, pág. 409). Siguen los mismos críticos con esta aguda observación:

El tema debió, seguramente, de obtener mucho éxito, ya que en la década de los veinte la mayoría de las comedias siguen desarrollando historias de frustraciones amorosas. Lo que las diferencia de las anteriores no es sólo una mayor profundización del asunto, sino también la sustancial ausencia de la sonrisa, al menos en lo que se refiere al asunto central de la obra: la comedia tiende a convertirse en un cuadro serio y meditabundo, en un acicate de la reflexión, y, por tanto, la comicidad va arrinconándose en los núcleos marginales.

En 1832 Burgos escribe *El baile de máscaras*, que se estrenó en Granada pero no, por razones desconocidas, en la capital.

Eugenio de Tapia (1776-1860) había producido traducciones de obras francesas desde comienzos del siglo: la de *El preso o la semejanza* de Duval es de 1800; su *Agamenón*, traducción de Lemercier, es de 1801, el mismo año de la de *Adolfo y Clara* de Marsollier. Las tres obras volvieron a estrenarse en Madrid en 1832 y 1833. Dos comedias originales, *La madrastra* y *Amar desconfiando o la soltera suspicaz* se estrenaron en Madrid a principios de los años treinta. *La madrastra* se vio en el teatro de la Cruz el 19 de diciembre de 1831. Según la reseña publicada por Bretón en el *Correo Literario y Mercantil* (23 de diciembre de 1831) esta «comedia original [...] es muy moral». *Amar desconfiando*, obra estrenada en el Príncipe el 15 de junio de 1832, es igualmente «original»; pero lo más importante para Agustín Durán, autor de una reseña de la obra publicada en el *Correo Literario y Mercantil* (9 de julio de 1832), fue su tendencia clasicista: «A fines del pasado siglo, cuando el público, cansado de los dramas antiguos y de las piezas de Comella y de Zavala, acudía al teatro para admirar y ver las composiciones clásicas de Moratín, *La soltera suspicaz*, que ciertamente se les aproxima mucho, hubiera atraído numerosa concurrencia y aplausos merecidos».

Durán capta perfectamente el espíritu de la época —una época contradictoria y de transición— al escribir: «Ya no somos clásicos a la griega ni románticos a la española», señalando lo que para él fueron los lazos que unieron el clasicismo con «el bello y sublime Romanticismo». Lo sencillo en el teatro, unido a los sentimientos modernos (en realidad «clásicos») es lo que ofrece Tapia en esta obra. Durán habla más de sí mismo y de su visión literaria que de la obra de aquél cuando escribe: «Discípulo e imitador de Molière y Moratín, D. Eugenio de Tapia ha luchado honrosamente con sus modelos y con las circunstancias del día, presentándonos *La soltera suspicaz*, y sus esfuerzos han conseguido un triunfo inesperado en una época tan contraria al género que cultiva [...] Allí sin máquinas, sin tramoyas, sin aparato de pasiones ni de gritos, sin puñales y sin chocarrerías de bajo cómico ni gracias groseras, consiguió, con sólo el auxilio de una decente ejecución, entretener y agradar al pueblo reunido, e incitar aquella sonrisa templada que indica el triunfo de la alta y culta comedia, sin mezcla alguna de la risa desmedida impropia de la buena sociedad, y que es tan fácil de producir, como se ve hasta en los más groseros sainetes y entremeses».

Pero esta defensa de la comedia clasicista contra la «tramoya» y «gracias groseras» cayó en general en oídos sordos. *Amar desconfiando* desapareció de las tablas después de tres representaciones, y dos años después las primeras obras de la nueva ola del extravagante Romanticismo —la que ofendía tanto a Durán y los otros conservadores de la época— se verán en Madrid.

Antonio Gil y Zárate (1793-1861), trabajando con la compañía de Grimaldi, estrenó la comedia original *El entrometido o las máscaras* en Madrid el 10 de agosto de 1825, seguida de *Cuidado con los novios* y *Un año después de la boda* en 1826, pero su mayor aportación durante los años veinte fueron las numerosas traducciones de Scribe, Arnault y Ancelot que hizo para los teatros de la Corte. Una tragedia, *Don Rodrigo*, no llegó a estrenarse por oposición del censor Fernando Carrillo, y otra comedia original, *El día más feliz de la vida* (1832), contribuyó poco al desarrollo del género en estos años, no obstante el comentario de Mesonero Romanos, que lo declaró uno de los pocos dramaturgos originales de la época. Fue solamente después de la muerte de Fernando VII y des-



pués del estreno de las primeras grandes obras románticas cuando Gil ofreció uno de los dramas más extravagantes y más sorprendentes del Romanticismo español, su *Carlos II el Hechizado*, que apareció por primera vez en Madrid en 1837.

José García de Villalta (1801-1846), dramaturgo, traductor, novelista y periodista, publica su primera comedia en dos actos y en verso, *Los amoríos de 1790*, en 1838. Previamente había publicado una traducción de la *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1834) de Washington Irving, y una novela histórica original, *El golpe en vago* (1835). Tradujo también obras de Víctor Hugo, Delavigne y Shakespeare. Parece que *Los amoríos de 1790* no se estrenó en su día. Una reseña de otra obra suya («cuadro pálido», según la *Gaceta de Madrid*) titulada *El astrólogo de Valladolid* (1839) proclama que ésta es «la primera producción del autor en el campo dramático»; así ignora la existencia de *Los amoríos de 1790*. Aunque el título de esta comedia implica un contexto histórico, en realidad se trata de las complicaciones amorosas que surgen cuando tres pretendientes de la huérfana doña Cecilia llegan a pedirle la mano a su tía y protectora doña Cleta. La comedia capta elementos del lenguaje romántico tan en boga en la época —hay muchas referencias a la adversa fortuna, la mala estrella, el hado adverso y la horrible suerte (Cecilia recuerda a los héroes románticos al lamentar, «¡Ay, de quien nació infelice! / ¡Cuánta amargura y desdicha!»)— pero García de Villalta emplea dicho lenguaje para producir efectos cómicos, no trágicos. No existe en esta obra la cosmovisión romántica ni el funesto fin deparado a los amantes en obras como *Don Álvaro*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel*. Debilitada por un argumento flojo, una pobreza de lenguaje dramático-poético y personajes exentos de profundidad psicológica, la obra no dejó huella en la conciencia literaria de su día.

*Ni el tío ni el sobrino*, de Espronceda y Ros de Olano, se estrenó y publicó en 1834. Se trata de una comedia en verso octosílabo, cuyo argumento parece inspirado en *El sí de las niñas* y *El viejo y la niña* de Leandro Moratín.

El público la recibió con desagrado; Larra, al hacer su crítica en *Revista Española*, señaló lo mal trabado del argumento y la «falta de vida y movimiento», además de la impropiedad del personaje de don Martín Barandilla, estafalario y grotesco, «cuyo tipo no existe precisamente en la naturaleza» (Larra, 1960c).

Doña Paca, supuesta viuda del coronel Renzuelo, desea casar a su hija con don Martín, viejo rico y jactancioso, antiguo amigo del coronel, quien aparece vivo y coleando y pone de manifiesto los embustes de su «viuda». Finalmente, es el sobrino de don Martín, Eugenio, quien se enamora de la niña. Para el figurón de don Martín, según Marrast (1974, págs. 347-353), Espronceda contó con un modelo real: don Alejandro Aguado, marqués de las Marismas.

Los defectos de la obra, según Labandeira (Espronceda, 1982, págs. 44-48), son fundamentalmente la demasiado larga disputa entre don Carlos y don Martín, en el acto II, y la impertinente comicidad de Eugenio. Ésta resulta, en efecto, totalmente forzada. Entra en escena en el acto III cantando tontamente, choca con una silla y se le cae el sombrero. Tropieza al saludar, derriba muebles al andar y en todo momento da pruebas de estupidez, distracción y aturdimiento. El criado de la casa le pierde el respeto (I, 5; Espronceda, 1982,

pág. 208) y su tío lo reprende constantemente, como en I, 7, tras romper un valioso «recado» (juego) de café.

*Ni el tío ni el sobrino* es una frustrada comedia de enredo que no pudo tener aliciente ninguno para el espectador contemporáneo; hoy puede interesarnos tan sólo por recoger en abundancia el lenguaje coloquial y las expresiones familiares de la época.

La influencia de Moratín se ve claramente en el teatro de la primera mitad del siglo XIX. El hilo cómico neoclásico nunca se perdió, ni durante los difíciles años de las represiones fernandinas ni durante los exaltados años del Romanticismo liberal, aunque nadie alcanzó la popularidad y el respeto de que disfrutó Moratín.

### 5.2.2. La tragedia

La tragedia clasicista será adaptada por los autores románticos de los años treinta para crear un nuevo drama serio con elementos trágicos, pero que no puede llamarse estrictamente «clásico». El clasicismo teatral de esta época refleja un desarrollo —una aproximación— más que un cambio radical en relación a las otras corrientes literarias en boga, y por eso es difícil separar la tragedia de corte clasicista del nuevo drama romántico con desenlace trágico, si se exceptúan obras traducidas como el *Edipo* de Martínez de la Rosa. Caldera y Calderone observan que «asistimos a un desarrollo que consiste en el proceso simultáneo de un gradual abandono de los rasgos más abiertamente clasicistas, con la adquisición de rasgos todavía más abiertamente románticos» (1988, pág. 428).

Ya desde sus primeras obras, Rivas siguió el patrón clásico. Caldera, muy acertadamente, llama al período anterior a la producción de *Don Álvaro* la época de su «aprendizaje clasicista» (1982a, pág. 109). Pero si dentro de la capital existían fuertes restricciones sobre lo que se podía ver en los teatros, en determinados lugares de provincias existían pequeños brotes de vida y de creatividad dramática. El joven Ángel de Saavedra, que había escrito dos tragedias neoclásicas que, por cuestiones políticas, no llegaron a estrenarse (*Ataúlfo* y *Doña Blanca*; véase Cacho Blecua, 1984), estrenó *Aliatar* en Sevilla, en 1816 (Aguilar Piñal, 1968, pág. 10). Esta obra, «un dechado casi completo de sensibilidad neoclásica» (Caldera, 1982, pág. 109), confirma la fuerte influencia de Moratín sobre la nueva generación de dramaturgos españoles, influencia igualmente evidente en su próxima obra, *El duque de Aquitania*. La gran diferencia entre estas tragedias y las comedias de Moratín, aparte del enfoque, es el fuerte contenido ideológico-liberal que encierra Rivas en estas obras, no obstante su fidelidad a la forma neoclásica. Tanto *Ataúlfo* (1814) como *Aliatar* (1816) demuestran una plena sensibilidad neoclásica en su lenguaje levemente arcaizante, versificación, desenlace trágico y pausado desarrollo de la acción. *El duque de Aquitania* (1817) revela la misma atracción a los tropos y las formas neoclásicas; sólo después de *Malek-Adhel* (1818) puede decirse que Rivas se orienta hacia la sensibilidad romántica.

Martínez de la Rosa practica y defiende la tragedia clasicista, como ya hemos visto, especialmente en sus primeros años, aunque suele ser más flexible que los

neoclásicos en su interpretación de las Unidades de Tiempo y de Lugar. Busca lo que llamó él mismo el «justo medio» en el teatro. *La viuda de Padilla* (1812), *Morayma* (1818) y *Abén Humeya* (1823, publicada en 1830) son tragedias con determinadas notas románticas, aunque se escribieron antes de su «conversión» al Romanticismo en París durante la segunda represión fernandina (Sarraiñh, 1936a, I, pág. XXIII). El autor confesó que las tragedias de Alfieri le sirvieron de modelo en sus primeras obras: en la Advertencia a *La viuda de Padilla* escribe:

Cuando emprendí la composición de esta tragedia, por los años de 1812, acababa de leer las de Alfieri, y estaba tan prendado de su mérito, que me las propuse como modelo: componer un drama con una acción sola y única, llevada llanamente a cabo sin episodios, sin confidentes, con muy pocos monólogos y un corto número de interlocutores; imitar el vigor de los pensamientos, la concisión y energía en el estilo y la viveza en el diálogo, que encubren hasta cierto punto, en las obras de aquel célebre autor, la falta de incidentes y la desnudez de sus planes, tal fue el objeto que me propuse...

La tragedia que marca más obviamente el paso entre el teatro clasicista y el romántico en la producción de Martínez de la Rosa es *Edipo*, estrenado en 1832, donde capta el espíritu del héroe clásico en su abstracción pero añade toques personalizados (su Edipo sufre una crisis de conciencia, casi existencial) que le dan rasgos del futuro héroe romántico.

La poco afortunada producción dramática de José de Espronceda consta de tres obras: una tragedia (*Blanca de Borbón*), un drama histórico (*Amor vengado sus agravios*) y una comedia (*Ni el tío ni el sobrino*). Las dos últimas se debieron a la colaboración de Espronceda con Eugenio Moreno López y Antonio Ros de Olano, respectivamente.

De *Blanca de Borbón* se conservan tres manuscritos (Marrast, 1971), indicio seguro del interés de su autor en depurar y poner a punto un texto que destinaba a la representación y a la publicación, aunque las remodelaciones no introduzcan cambios fundamentales. La fecha de composición puede situarse hacia 1831 (véase el estudio de Marrast, 1974, págs. 216-234), y no fue representada ni impresa en vida de Espronceda. La publicó por primera vez la hija del poeta en 1870, y luego Churchman (1907). La edición de Amancio Labandeira (Espronceda, 1982) la hizo accesible al público no especializado, junto al drama y la comedia mencionados más arriba.

El argumento se centra en las desavenencias entre la reina Blanca y su esposo, Pedro I el Cruel, en el contexto de las conspiraciones nobiliarias que llevarían al trono a Enrique de Trastámara tras el «fratricidio de Montiel». Al alzarse el telón, Blanca se halla en prisión, aunque en contacto con Enrique gracias a la devoción de la hija del alcaide, Leonor. Enrique la ama y no deja de urdir planes para liberarla, mientras Diego García, hermano de María de Padilla, intenta conseguir del rey la muerte de Enrique y Blanca, despechado por no haber podido conseguir los favores de la prisionera.

En el acto III entra en escena una maga morisca, cuyo odio a los cristianos la lleva a atizar las rencillas que los enfrentan. Cuando María de Padilla acude a su



antro a pedirle consejo, ambas oyen a Enrique anunciar la liberación de Blanca. Éste también las oye planear su asesinato. Sobreviene el rey y destierra a su hermanastro Enrique; la maga profetiza que morirá por su mano.

El rey decide al fin deshacerse de Blanca por mano de Abenfarax, hijo de la maga. Enrique entra en la prisión disfrazado de fraile confesor y ofrece a Blanca huir bajo el disfraz, pero Abenfarax tiene ocasión de consumar el asesinato poco antes de morir a manos de Enrique.

La obra está compuesta en endecasílabos asonantados, forma propia de la tragedia de acuerdo con los ideales neoclásicos que Espronceda había asimilado bajo la influencia y el magisterio de Alberto Lista, y que están igualmente presentes en sus poemas de la misma época. Podríamos entender así *Blanca de Borbón* en la tradición de las tragedias de asunto histórico nacional que el Neoclasicismo español acabó prefiriendo a las de ambientación grecolatina, aunque —como observa Marrast (*Ibíd.*)— con concesiones al drama contemporáneo, especialmente en la relajación de las Unidades salvo la de Acción, tal como admitía Martínez de la Rosa en su *Poética* y en sus *Apuntes sobre el drama histórico*, obras de reciente actualidad mientras Espronceda componía su tragedia; sin olvidar el estímulo que, en el terreno de la práctica, pudo suponer para él la representación de *Abén Humeya* en París, en el verano de 1830.

Si bien la tragedia de Espronceda no responde al espíritu del drama romántico propiamente dicho, hay en ella ciertos ingredientes que podrían entenderse como conexos con el Romanticismo. No nos referimos a los desvaídos sentimientos que unen a Blanca y Enrique, ni al poco convincente patetismo de la primera; tampoco a la canción trovadoresca que entona Enrique en el acto III, escena 3.

El mismo año en que apareció la primera edición de la obra, Patricio de la Escosura —que probablemente no había sido ajeno a la publicación— pronunció ante la RAE un discurso en el que afirmó que se había compuesto en dos etapas: los dos primeros actos bajo inspiración neoclásica, los restantes bajo influencia de Shakespeare. La maga procedería así de *La tempestad*, el rey Pedro podría identificarse con Ricardo III, y María de Padilla con lady Macbeth.

Marrast, a quien seguimos en nuestra exposición (1974, págs. 193-197, 201, 216-234) observa que el tinte supuestamente romántico y shakespeariano se debe fundamentalmente a los personajes de la maga y su hijo Abenfarax: la malicia de la primera, su invocación de los espíritus infernales y la caverna que le sirve de guarida; y la bestialidad sanguinaria del segundo. Pues bien, todo ello podría proceder en realidad de Tasso, ya que Espronceda dejó una comparación manuscrita entre la *Jerusalén liberada* y la *Henriade* de Voltaire, en un manuscrito de 1829 ó 1830, totalmente favorable a la primera de ambas epopeyas, en la que primordialmente le interesó el acceso a lo sobrenatural a través de la hechicería. Por otra parte, no puede tampoco ignorarse la analogía de dichos ingredientes con la literatura «gótica». Véase esta acotación de III, 3 (Espronceda, 1982, pág. 122): «Sale de repente [la maga] con una antorcha en la mano, desgredada y como de en medio de las llamas»; o este diálogo entre ella y su hijo (III, 1; *Ibíd.*, págs. 118-119): «Y venganza juré: para saciarla / yo os evoqué, demonios del Infierno, / y vosotros vinisteis, y mi dicha, / mi único gozo, mi mayor contento, / fue cuando vi que, a mi furor sensibles, / un hijo como tú me concedie-

ron, / un hijo en que a mi vista se retrata / la propia forma y el semblante de ellos. / *Abenfarax*: Tus furores, ¡oh madre!, son mi halago; / son mi mayor placer cuando te veo / correr el bosque en la sombrosa noche / con alaridos y horrorosos gestos; / cuando te escucho hablando solitaria / y oigo de los demonios el acento, / entonces yo con júbilo y con risa / contemplo tu furor». La maga puede prometer a María de Padilla «sangre en el cráneo de Blanca beberás» (III, 6, pág. 133), segura de las intenciones de ese hijo infernal que declara al rey Pedro: «yo tan sólo sé con sangre adular» (II, 5, pág. 100), y que en la penúltima escena se aproxima a su víctima profiriendo estas palabras: «Mi destino es matar [...] ¿Piedad? Ninguna» (V, 6, pág. 178).

Finalmente, Marrast señala la posible influencia en Espronceda de *Ivanhoe*; *Octavia*, *Virginia* y *Nerón* de Alfieri; *Don Carlos* y *María Estuardo* de Schiller; y hasta *Abén Humeya*, donde aparece una gruta y un personaje llamado también *Abenfarax*.

La obediencia neoclásica, por su parte, se manifiesta en el respeto laxo de la Unidad de Tiempo (unas cuarenta y ocho horas), de la de Lugar (prisión de Blanca, palacio real, caverna —o sea, alcázar de Sevilla e inmediaciones) y, por supuesto de la de Acción. Para cumplir la segunda se recurre a ciertas inverosimilitudes: la entrada de Enrique en la prisión y, sobre todo, los encuentros de personajes en el acto III.

Según el prefacio de la edición de 1870, Espronceda quiso representar en Pedro el Cruel el absolutismo de Fernando VII, lo que, según Marrast, explicaría el olvido de la obra. Cuando Espronceda vuelve a España en 1833, ha terminado la Ominosa Década y empieza un nuevo reinado con la confianza de los liberales y con la rebelión de los carlistas, y se vuelve así improcedente la exaltación en la tragedia de la rebelión de Enrique de Trastámara, hermano del rey.

Véase también Casaldueiro (1961, págs. 260-268) y Gallina (1965).

José María Díaz (1800-1888) estrenó su drama trágico *Elvira de Albornoz* en 1836, en plena época romántica, cuando el interés en el drama histórico y la tragedia clásica se juntaron en las tablas de la capital. De corte más clásico —como indican los títulos— son sus tragedias *Julio César* (1843), *Lucio Junio Bruto* (1844) y *Catilina* (1856). Su tragedia bíblica *Jefté* (1845) anticipa las tragedias sagradas de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Entre las tragedias más interesantes de su época figura *Blanca de Borbón* (escrita en 1829, estrenada en 1835) de Antonio Gil y Zárate. Basada en la historia de Pedro el Cruel y su mujer francesa, la obra cuenta, en forma altamente clásica, los conflictos amorosos y políticos de esta pareja medieval. Dionisio Solís había escrito una tragedia sobre el mismo asunto, pero no se representó nunca. Gil hace hincapié en los personajes de Blanca y de María de Padilla, figuras bien conocidas por el público español, aunque los críticos han notado que esta tragedia se representó después del éxito de dos dramas románticos, *La conjuración de Venecia* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, sin observar la fecha de su composición. De todos modos, gozó de cierta popularidad en su época por su corrección y lo interesante del tema (recordemos las numerosas tragedias sobre mujeres que sufrieron y murieron: Hormesinda, Raquel, Florinda, Elvira de Albornoz, María de Molina, Bárbara Blomberg, etc.). Otra tragedia suya, *Don Rodrigo*, no llegó a estrenarse por oposición del censor Fernando Carrillo.

En *Bárbara Blomberg* (1837), Patricio de la Escosura (1807-1878) toma elementos del drama histórico para crear una tragedia clasicista moderna, tal como ya habían hecho Rivas y Martínez de la Rosa. El personaje central, Carlos V, se encuentra rodeado de celos y conspiraciones, pero intenta reanimar la nobleza de su estirpe luchando contra lo más débil de su propia personalidad. La lucha que pinta Escosura es la que tiene lugar entre los deberes del emperador y los poderosos sentimientos del amor que sufre. ¿Es romántica o clásica esta obra? Las dos cosas.

El mismo Zorrilla, famoso ya como poeta entre los literatos de la capital por sus versos en el entierro de Larra y por los varios dramas que escribió en los seis años siguientes a ese memorable día de 1837 (*Vivir loco y morir más*, 1837; *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*, 1838; *Juan Dándolo*, en colaboración con García Gutiérrez, 1839; *El zapatero y el rey*, en dos partes, 1840-1842; *El puñal del godo*, 1843, etc.), publica una tragedia en 1842 y otra en 1843. *Sancho García* (1842), tragedia en tres actos, cuenta la historia de la malograda condesa de Castilla y el conde Sancho García, tema ya tratado por Cadalso en su *Sancho García* (1771) y por Cienfuegos en *La condesa de Castilla* (estrenada en 1803), aunque Alonso Cortés sugiere que Zorrilla no conocía estas dos obras (1943, pág. 290) y nota que los periódicos de la época negaron su clasicismo.

*Sofronía*, tragedia en un acto, trata de un tema religioso, el de una mártir cristiana que resiste los avances de un cruel emperador (recuerda algo el tema de *Lucrecia* de Moratín padre). Tuvo éxito moderado cuando se estrenó en 1866.

La única escritora que tuvo fama en el mundo teatral madrileño de esta época fue Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), autora de varias obras de gran éxito, entre ellas las excelentes tragedias bíblicas *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858). Su *Alfonso Muñoz* (1844) produjo aplausos en Madrid: «Grande fue el triunfo obtenido por la poetisa habanera: repetidos y numerosos aplausos que durante la representación sonaron en todas las localidades del coliseo» (*Revista de Teatros*, 15 de junio de 1844); aquellas localidades estaban ocupadas por intelectuales y literatos como Quintana, Gallego, Zorrilla y Hartzenbusch. Escribió más de 16 obras originales entre 1840 y 1858. Gómez de Avellaneda creó un género teatral que puede llamarse «Romanticismo religioso» por integrar los dominantes motivos románticos dentro de un mundo marcado no por la angustia romántica sino por el sentimiento religioso. *Saúl* es un drama rico en ideas sobre la independencia espiritual, el amor, el poder eclesiástico *versus* el temporal, el libre albedrío, el orgullo, la amistad y la envidia, todo envuelto en un fuerte mensaje moral. Saúl es una figura trágica, un hombre sumamente orgulloso que cree en su propio poder y su propia sabiduría, pero que al final se da cuenta de que su falta de creencia en la justicia divina lo lleva a un acto trágico: mata por accidente a su propio hijo. Totalmente desmoralizado, se suicida. *Baltasar* también combina la ética religiosa con elementos románticos, siempre dentro de un contexto clásico, aunque la salvación de Baltasar al final (como don Juan Tenorio, muere, pero Dios le otorga clemencia) indica el interés de la autora en crear una tragedia más cristiana que clásica: «Ese Dios... ¡Madre!... yo muero... / ¡Mas la verdad resplandece!... / El Dios que al hombre engrandece... / ése... ése es el verdadero!» (IV, 12).



Otro dramaturgo que siguió el patrón clásico fue Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), cuya tragedia *Virginia* (1853) desarrolla el mismo tema tratado por Montiano y Luyando en Madrid a mediados del siglo anterior (1750), por Vittorio Alfieri en 1783 (traducido por Dionisio Solís en 1813) y por Latour de Saint-Ibars en París en 1845. Lo que le interesaba al público español a mediados del siglo ya no eran los héroes clásicos (los Aquiles, Hipólitos, Edipos, Orestes, Ifigenias, Medeas y demás personajes de la antigüedad clásica) sino los héroes españoles, sacados de la Historia de su propio país. Tamayo intentó reformular la tragedia para «modernizarla», como explica en una carta que escribió a su amigo Manuel Cañete (1822-1891) en 1853:

Para que la tragedia conquiste en nuestros días el puesto preferente que le corresponde, es fuerza romper la cadena que en cierto modo une aún la tragedia moderna con la antigua [...] La tragedia clásica, a mi ver, puede reformarse y regenerarse como la comedia y como el drama mismo, sin perder el sello peculiar que la distingue; sin confundirse en manera alguna con el drama llamado romántico, sin dejar de ser respecto de los demás géneros de literatura dramática... (cit. en Siscars, 1906, pág. 201).

De ahí la buena recepción de la obra de Tamayo («éxito brillantísimo» en su estreno, según *La Época*, 8 de diciembre de 1853). *Virginia* es la obra que se vio la noche de la inauguración del nuevo teatro Apolo en 1875. Rubio Jiménez elogia la novedad del tratamiento de Tamayo, observando que las tensiones, en una verdadera estructura ondulatoria bien mantenida, llevan a un logrado final trágico (1988, pág. 651).

Tamayo postula una tragedia clasicista «moderna» análoga al drama romántico, es decir, una obra que observe ciertas reglas clásicas pero que se adapte a las convenciones modernas (ideas románticas, por ejemplo). Explica su concepción del nuevo drama en estos términos: «menos desabrida sencillez, más lógico artificio; menos descripción, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tonos, más claroscuro en la pintura de los caracteres; menos cabeza, más alma; menos estatua, más cuadro» (1899, II, pág. 20). Resaltan en su drama el honor, la libertad y la virtud de sus personajes, descritos a veces con excesiva pasión, pero el drama es correcto y elegante, sencillo y sobrio, es decir, buen ejemplo de la tragedia clasicista de su época.

A pesar de la dedicación de Ventura de la Vega a la comedia (su obra más popular fue *El hombre de mundo*, 1845) y a la traducción (hizo decenas de traducciones de obras de Scribe y otros entre 1827 y 1851), creyó firmemente en la importancia de la tragedia e intentó escribir una tragedia original española en los últimos años de su vida. *La muerte de César* fue leída ante un grupo de amigos en Madrid en 1862, pero no se estrenó hasta tres meses después de su muerte, en 1865. Aunque los intelectuales de la época esperaban que tuviera éxito, la verdad es que fracasó rotundamente y por ende marcó el fin, en palabras de Leslie, de la tragedia clásica en España (1940, pág. 17). *La muerte de César* fue otro intento de Vega de oponerse a los excesos del teatro romántico (*El hombre de mundo* es una burla de la figura del Tenorio). Insiste en la vuelta a los cinco actos clásicos (menos actos «rebajan su importancia») y al romance endecasílabo

(también llamado endecasílabo heroico), aunque abandona las tres Unidades, inventando otra «unidad» que él llama Unidad de Pensamiento. Para él, la nueva tragedia debe tener «un solo pensamiento moral, social o político, que nace, se desarrolla y se completa; y allí donde se completa, acaba la obra» (*cit.* en Leslie, 1940, pág. 94). Esta versión de la historia de César difiere de las escritas por Shakespeare, Voltaire y Alfieri, aunque Vega confesó conocer estas tres obras. No se sabe si conoció el *Julio César* de Díaz (1841). Vega, como Martínez de la Rosa, buscaba el «justo medio» en su drama, pero disipó la fuerza trágica de su personaje central, que es un tirano casi «ilustrado», en cuanto le interesa más la felicidad de su pueblo —tal como la define él— que su libertad. Vega no observa ni la Unidad de Lugar ni la del Tiempo, prefiriendo modular la presentación del conflicto central con elementos más modernos, más «melodramáticos». No obstante su poca popularidad en su época, *La muerte de César* es una obra bien escrita, interesante y, en las palabras de Leslie, de «belleza clásica casi irreproachable» (*Ibid.*, pág. 100).

Se aprecia la valentía del autor al intentar una tragedia en tema tan querido de los clasicistas, y al tratarla con una frialdad que la distancia del calor y la pasión románticos. Como le ocurre a *Virginia* (1853) de Tamayo, la obra tiene elementos que pertenecen más a la comedia, el terreno más propio de Ventura de la Vega. Por ejemplo, la carga sentimental que atenúa el patetismo y el exceso de intriga en la trama, así como la variedad en la caracterización y el olvido de las Unidades de Tiempo y Lugar, al igual que el pretendido realismo de que sus personajes, como el propio autor dice, «coman, duerman, se emborrachen y se digan pullas» en la obra, lo que evidentemente contrasta con las exigencias de grandeza propias de la tragedia e impide la adecuada elevación de tono. Sin embargo, el hecho central de ser Bruto verdadero hijo de César e ignorarlo, así como el drama interior que Servilia, su madre, vive —al callar al principio esta verdad, aun viviendo el enfrentamiento del hijo contra el padre, hasta que la angustia tanto que le surge como un grito espontáneo de la Naturaleza contra las convenciones de la sociedad— dan a la obra un tinte de tragedia privada, o, si se quiere, de antitragedia, muy del gusto de su época, y también, aunque sólo hasta cierto punto de la nuestra. El fanatismo político de Bruto se lleva al límite mismo de lo posible, y la acción avanza lenta, pero medida y equilibrada, hasta la catástrofe del asesinato, que conmueve al espectador. El estilo de Vega, flexible y limpio, adquiere relieve por medio del empleo de un verso de calidad, a veces insinuante y dulce, y otras veces rotundo y pleno (Montaner, 1954; Ruiz Ramón, 1981, pág. 406, 410).

La tragedia clasicista no se olvidó durante la primera mitad del siglo XIX, pero con frecuencia se confundió con el drama histórico popularizado por los autores románticos. La tragedia clásica había pasado de moda. Los críticos lamentaron su declive. En *El Reflejo* puede leerse este epitafio: «Perdidas en nuestros teatros hoy día todas las buenas tradiciones trágicas [...] tenemos la opinión de que la tragedia clásica no resucitará en nuestros días» (*cit.* en Alonso Cortés, 1943, pág. 305). Sin embargo, los ejemplos de Rivas, Martínez de la Rosa, Díaz, Zorrilla, Gómez de Avellaneda, Tamayo, Vega y otros muchos indican por lo menos el interés en mantener viva dicha tragedia y la dedicación de estos dramaturgos al pasado clásico y neoclásico.

## 5.3

## El drama romántico como modelo literario e ideológico

### 5.3.1. Romanticismo y romanticismos

Para entender correctamente el significado del drama romántico español es necesario considerarlo a la luz de la nueva interpretación del Romanticismo que se ha producido en las últimas décadas. Se ha ido formando una reacción colectiva contra los puntos de vista de Edgar Allison Peers, que durante dos décadas después de la publicación de su *History of the romantic movement in Spain* (1940; edición española: *Historia del movimiento romántico español*; 2.<sup>a</sup> edición en 1967) proporcionó la interpretación más generalmente aceptada. Ahora está ampliamente reconocido que el movimiento romántico español tuvo dos grandes vertientes o direcciones. Una, comúnmente llamada «Romanticismo histórico», que Carnero justificadamente llamaba «Romanticismo reaccionario» (Carnero, 1978), orientada hacia la Edad Media y la Edad de Oro y motivada consciente o inconscientemente por la nostalgia creada por la certeza y la supremacía de las ideas y valores religiosos, sociales y políticos del período anterior a la Ilustración. La segunda, comúnmente llamada «Romanticismo liberal», que bien podría ser llamado «Romanticismo subversivo», crítica con esas ideas y valores antiguos, así como con cualquier visión estática de la sociedad. Por debajo de esta crítica y subversión encontramos algo más profundo: una crisis ideológica y espiritual, heredada de fines del siglo XVIII, que condujo a expresiones de auténtica angustia existencial y desesperación.

En general, salvo algunas excepciones (especialmente la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio*), la mayoría de las obras románticas que siguen atrayendo la atención de la crítica son aquellas que expresan simbólicamente esta desesperación. Sin embargo, debe decirse que aún no hay un acuerdo sobre este punto. Los argumentos en contra más interesantes son quizá los de Jean-Louis Picoche (Picoche, 1978, 1979, 1980b), que intenta crear una distinción entre el héroe romántico de los teatros francés y español:

El público y los críticos [españoles] no podían tolerar que un joven hermoso, inteligente y rico como el *Antony* de Dumas se considerase víctima y pasara su vida destruyendo la misma sociedad que le nutría, rechazando los valores sagrados, pisoteando a las personas amables y buenas, y terminara en el asesinato y en el suicidio. Esta actitud se podía admitir ya en una Francia cuyos valores más sagrados habían sido quebrantados por la influencia de Rousseau y la Revolución Francesa, pero de ningún modo en España. Buena prueba de ello es la crítica negativa que hizo Larra del citado drama de Dumas. Por eso, el héroe romántico español se opone de raíz al héroe francés. No es una fuerza ciega, impulsada por el mal y que siembra la desgracia. Al contrario, se trata de un ser superior que lucha a brazo partido contra un sino adverso o



que juega con él, y que muchas veces resulta vencedor. Frente a la tendencia nihilista de los franceses, los españoles oponen una concepción dinámica del héroe romántico. Los más sombríos, los más desesperados (*El trovador*, por ejemplo), pueden morir con el alma envenenada y aplastados por un poder superior; hasta es muy lícito tener graves dudas acerca de la salvación de sus almas. Pero son seres que hicieron lo posible para escapar a su destino, y no se complacen de modo morboso en la desgracia que arrastran consigo. Esto para mostrar que el autor, y más aún el público, continúan siendo cristianos y rechazan por instinto lo que tiene un aspecto naturalista o nihilista (1980b, págs. 9-10).

Intentaremos probar que la tentativa de Picoche de crear una distinción entre *Don Álvaro* y los otros grandes dramas románticos no es acertado. Simplemente reitera la explotada y vieja idea de Ángel del Río (1948), para quien era imposible que «la nueva interpretación del mundo, la nueva filosofía revolucionaria y heterodoxa del Romanticismo, pudieran enraizar en el suelo de la ortodoxa y católica España».

Intentaremos mostrar que esto no es estrictamente cierto, y que otras obras románticas, menos extremas en su exposición, expresan la misma metáfora existencial que *Don Álvaro*. Las observaciones de Picoche, que el lector debería no obstante contrastar con las afirmaciones contenidas en este capítulo, incorporan en sí mismas algunas aseveraciones sorprendentes. ¿Dónde están los héroes de los grandes dramas románticos españoles que «salen vencedores» del destino adverso? Si existe un «poder superior» que choca contra ellos, ¿cómo podemos conciliar esto con la idea de un Dios bueno? Si consideramos que las obras revelan fundamentalmente un punto de vista cristiano, ¿cómo explicar la tendencia que prevalece hoy en día de percibir, en la más auténtica manifestación del Romanticismo en España y en cualquier otro lugar, la respuesta a una crisis espiritual e ideológica? Volveremos a esta cuestión más adelante.

Se deduce de la postura adoptada aquí que en lo que estamos pensando es en el cambio de *Weltanschauung* o cosmovisión, que se manifiesta en el teatro. Las primeras preguntas que se formulan son: ¿cuándo y cómo surgió esta nueva concepción?

El mejor lugar para comenzar el estudio del drama romántico es el correspondiente a las tempranas tragedias de Rivas. Por dos razones. La primera, porque el trabajo de Rivas como dramaturgo es el que mejor ilustra la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Segundo, porque cualquier acercamiento al drama romántico debe incluir una discusión de sus relaciones con la tragedia auténtica. En la verdadera tragedia, las dos mayores fuerzas en conflicto están, normalmente, justificadas para que la audiencia pueda identificarse hasta cierto punto con ambas, para que así pueda experimentar un sentimiento de compasión trágica hacia el protagonista cuando éste sufre o muere. Esta compasión final salva cualquier error del que pudiera ser culpable, mientras que la desproporción entre su error y su castigo simboliza la trágica sumisión de la condición humana al destino y las circunstancias adversas. Ahora, la sensibilidad de los neoclásicos del XVIII en España, con su énfasis en la razón, la humanidad, la virtud

y la moderación, es intrínsecamente antitrágica, pues parte de la naturaleza y de la función de la tragedia es cuestionar la armonía cósmica que la mayor parte de los intelectuales de la época daban por supuesta.

Cuando Rivas empezó su carrera de dramaturgo en 1814 con *Ataúlfo*, redescubierto y publicado por Cacho Bleuca en 1984, los escritores en España, desde Agustín de Montiano a mediados del siglo XVIII, se habían esforzado en producir tragedias mientras sufrían los impedimentos de dos grandes presunciones. Una, que la tragedia podría, y en realidad debería, ser usada para reconciliar a la audiencia con los valores morales. La otra, que el comportamiento humano debería, en último término, estar gobernado por una idea de armonía racional. Lo que interfería trágicamente con esa armonía racional era o una incontrolada pasión dentro de la mente de la figura trágica o alguna fuerza diabólica operando sobre ella o él desde fuera. El amor estaba concebido como una suave y civilizada influencia, unida a la razón y al progreso moral. Cuando esto sobrepasa los límites de la razón, la prudencia o la moralidad, se ve como una amenaza, normalmente (para hacerlo más llamativo) como una amenaza a la estabilidad política de la nación, como en *Raquel* de García de la Huerta. Alternativamente, la armonía puede ser amenazada por la vileza de los poderosos individuales, cuya ambición o anhelo de venganza siembran disconformidad y crean sufrimiento.

Dentro de este contexto, la importancia de la primera obra de Rivas deriva de dos de sus principales rasgos. El primero es que, en este primer momento de su evolución, Rivas no parece ser capaz de aceptar que la fuerza de la pasión humana fuera por sí misma lo suficientemente fuerte como para desafiar el concepto de armonía básica en el orden de las cosas. Por tanto, *Ataúlfo* no se centra en el sufrimiento emocional ni en la opción trágica por parte del propio Ataúlfo, quien en realidad no sufre una evolución trágica como personaje, sino en la supuesta amenaza para el Estado que presenta su amor por Placidia. El segundo rasgo notable es el siguiente: como el propio conflicto trágico y la consecuencia emocional que evocaba contrariaban el optimismo racional de la época, era necesaria una nueva fórmula. Por ello las obras contenían situaciones con potencial trágico, pero que a su vez eran parcialmente compensadas por la generosidad de uno o más de los personajes. De este modo la malignidad de las cosas era en parte contrarrestada por la nobleza de la conducta individual. La ventaja de esta fórmula es que permite a la obra mantener un grado de sentimiento trágico, evitando al mismo tiempo cualquier desafío real a la confianza existencial de los oyentes. Hay, en otras palabras, un elemento de ambigüedad fundamental en *Ataúlfo* y en otras tragedias neoclásicas, que surge de un rechazo a enfocar la tragedia como metáfora de un mundo que es intrínsecamente inarmónico, lo cual implicaría una crítica al orden divino. Aquí es exactamente donde tiene lugar el cambio que el drama romántico aporta.

No obstante, cuando llegamos a la segunda obra trágica de Rivas, *Aliatar* (1816), la situación empieza a cambiar. Aquí no duda en hacer de la pasión humana el móvil de la acción, y además no lo asocia directamente con el destino de un Estado. ¿Cuál es la fuerza contraria? El destino adverso. La obra contiene no menos de 35 referencias al destino hostil, culminando en el discurso de la heroína, Elvira, en el acto V, escenas 1 y 2. Por otro lado, los amantes, Elvira y García, afirman frecuentemente que pueden confiar en la Providencia para su pro-

tección. El destino interviene decisivamente dos veces en la obra. Primero, cuando Elvira es hecha prisionera por el moro Aliatar. En esta escena es el destino quien fija toda la acción. Pero más importante es el hecho de que al final Elvira, habiéndole sido concedida la libertad incondicionalmente por Aliatar (haciendo así inútil el intento de rescate de García), es asesinada por el moro en el momento del ataque a su castillo. En otras palabras, tenemos como clímax de la obra una inconfundible ironía en la que el destino, interviniendo en el último momento para frustrar la felicidad de los enamorados, triunfa sobre su confianza en la Providencia. Esto es exactamente lo contrario de lo que ocurría en los melodramas del siglo XVIII. Es el primer ejemplo de ironía en Rivas y simboliza la situación en *Don Álvaro* donde Leonor, habiéndose situado bajo la protección de la cruz en el acto II, escena 7, es posteriormente asesinada por su vengativo hermano. La importancia de *Aliatar* en el desarrollo histórico del drama romántico no puede ser sobrestimada: con esta obra, la metáfora existencial dominante ha cambiado. Ésta es la primera obra de un gran dramaturgo romántico que incorpora, aunque no muy firmemente, los dos rasgos fundamentales de los futuros dramas románticos, que los enlazan a la esencia de la sensibilidad romántica: la injusticia cósmica y su manifestación en el tema del amor contrariado por el destino, que acaba en sufrimiento y muerte. Éste es el tema fundamental del Romanticismo subversivo, que se opone al amor amenazado por las circunstancias pero preservado por la firmeza y la fe religiosa, el paradigma del Romanticismo Histórico. *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte y *Los novios* de Manzoni se oponen frontalmente. Representan las dos caras del Romanticismo.

### 5.3.2. **Francisco Martínez de la Rosa y *La conjuración de Venecia***

El primer drama romántico célebre que incorpora totalmente el conflicto del amor y el destino es *Macías* (1834) de Larra; pero antes de pasar a analizarlo debemos ocuparnos de *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), normalmente considerada la primera obra romántica escrita por un dramaturgo español. Cuatro años mayor que Rivas, Martínez de la Rosa era, como él, un hombre de formación totalmente neoclásica, como podemos ver en su *Poética*, escrita en 1820 y publicada en sus *Obras literarias* (1827-1830) junto a las *Anotaciones* y *Apéndices*, que revelan sus ideas (Schearer, 1941). Conocía muy bien, como Agustín Durán (cuyo importante *Discurso* se publicó en 1828; véase el capítulo 2 de este volumen), el teatro del Renacimiento español y la Edad de Oro, y del mismo modo estaba preparado para defenderlo (aunque moderadamente) frente a los partidarios de un Neoclasicismo rígido, al que él no se adscribía, aunque no aparezcan en su *Poética* indicios de desplazamiento desde la defensa de la verdad racional a la aceptación de la verdad de la imaginación o de las emociones, o incluso un claro reconocimiento del punto de vista de Böhl de Faber y Durán, según el cual las obras literarias deben expresar la manera de existir, sentir y juzgar de la nación a la que pertenecen sus autores. Sin embargo, Martínez de la Rosa defiende luego tales conceptos en la Advertencia a *Morayma* y en sus *Apuntes sobre el drama histórico*.



Por tanto no es sorprendente que su obra *La viuda de Padilla* (1812) ilustre lo que se ha dicho anteriormente sobre la tragedia heroica. La situación de la viuda es verdaderamente trágica, entre el sentido del honor y el amor hacia la libertad, y la seguridad de sus conciudadanos y de su hijo. Pero lo penoso de su situación es compensado por el heroísmo y la grandeza de su suicidio cuando planta cara a la derrota. Lo que la obra muestra fundamentalmente es cómo un corazón intrépido resiste a la adversidad del destino.

Lo asombroso de *La conjuración de Venecia* (probablemente escrita en 1830) es la poca atención que ha recibido por parte de la crítica (Geraldí, 1983; González de Garay, 1983; McGaha, 1973; Sebold, 1986. La única obra crítica reciente sobre Martínez de la Rosa es Mayberry, N. y R., 1988). En los *Apuntes sobre el drama histórico* que Martínez de la Rosa añadió a la obra en 1830, menciona que él ya había estudiado diferentes modos de escritura dramática, y está claro que incluso antes del estreno de *La conjuración de Venecia* en Madrid, el 23 de abril de 1834, había acumulado una gran experiencia como hombre de teatro. Por entonces aceptaba que «la literatura de una nación es el reflejo de la sociedad» (Martínez de la Rosa, 1962, I, pág. 290). El papel del dramaturgo no era el de minimizarlo para perseguir una universalidad artificial, sino «trasladar fielmente aquella fisonomía peculiar, por así decirlo, que presenta cada siglo, cada nación, cada hombre». Así que en *Abén Humeya* ya tenía llamativas escenas de multitud, trajes exóticos, música, efectos escénicos novedosos y un muy marcado color local. Realmente, si el Romanticismo en el teatro consistiera en esto, *Abén Humeya*, y no *La conjuración de Venecia*, sería recordada como la primera gran obra romántica. Igualmente, en *Abén Humeya* Martínez de la Rosa había ido más lejos que en su *Poética*, abandonando la adhesión estricta a las Unidades. Cualquier discusión sobre las actitudes que se desenvuelven en la teoría dramática en España tiene que incluir una referencia a este cambio. Pero Martínez de la Rosa no estaba preparado para pasar completamente al campo romántico. «En medio de la guerra encarnizada que mantienen en el día los campos literarios opuestos» (es decir, neoclásicos y románticos), escribió: «creo que sobre este punto, así como sobre otros muchos, la verdad está en un justo medio» (*Ibid.*, pág. 291). En cualquier caso, su verdadera convicción es que las obras históricas deberían ser «instructivas» y que «en las obras de arte, aun cuando se propongan retratar a la naturaleza, siempre hay que corregir y hermosear» (pág. 290). La tenacidad con la que los románticos fueron atacados, especialmente por críticos como Alberto Lista, finalmente mostraría que las obras románticas eran a menudo instructivas de un modo muy diferente a como Martínez de la Rosa lo había enfocado, y mientras producían a menudo el goce estético, que él presumiblemente tenía en mente al usar la palabra «hermosear», no presentaban necesariamente un cuadro atractivo de la condición humana (véase Shaw, 1968).

La búsqueda de la libertad es el tema principal de las obras de Martínez de la Rosa desde *La viuda de Padilla* en adelante. Pero sería un error hacer de esto el principio de una discusión sobre el Romanticismo como una manifestación literaria del liberalismo en política, siguiendo el tipo de acercamiento al movimiento que asociamos primariamente con Vicente Llorens. En realidad, unos cuantos escritores románticos, entre ellos Alcalá Galiano, Larra y Espronceda, se dieron cuenta de que España, igual que el resto de Europa, estaba entrando

en una nueva era política y en un cambio social, y vieron este proceso con satisfacción. Pero, como se ha señalado antes, había liberales como José Joaquín de Mora que no eran románticos, y románticos como Zorrilla que no eran liberales. Entre los románticos liberales había diferencias: Larra y Espronceda eran más progresistas en sus puntos de vista que Martínez de la Rosa. Pero la cuestión que surge al intentar equiparar el Romanticismo no tradicionalista con ideas liberales y libertarias es ésta: ¿Cómo pudieron hombres que estaban tan profunda y desesperadamente al tanto de la crisis existencial y espiritual de su época estar a la vez totalmente convencidos de unas proposiciones básicamente optimistas? Lo significativo con respecto a Martínez de la Rosa es que, en todos los casos, en sus obras el impulso libertario fracasa. Además, este fracaso está acompañado por una ironía trágica.

El drama se diferencia de la narrativa en que requiere la creación y el mantenimiento del suspense a través del choque de fuerzas opuestas. Una de estas fuerzas normalmente parece ascender al principio de la acción, para luego ser desafiada, y algunas veces derrotada, por la fuerza contraria. En *La conjuración de Venecia* nos encontramos en la Venecia de principios del siglo XIV. La fuerza ascendente en el acto I es un grupo de conspiradores contra la tiranía de un conjunto de nobles liderados por Pedro Morosini. La discusión de la conspiración ocupa el primer acto entero, que es totalmente expositivo. Está diseñado para adentrarse en el fondo político y aclarar las razones de los conspiradores. Al mismo tiempo crea un suspense revelando una conspiración que está a punto de suceder, mientras que a la vez va presentando, poco a poco, al héroe, Rugiero, como jefe de la conspiración. Sin embargo, la gran revelación de su carácter queda para más adelante. Cuando cae el telón parece que la conspiración fuera a tener éxito. Pero si el acto I recalca la libertad (aunque no para la gente corriente), el acto II, por desarrollarse en la tumba familiar de los Morosini, apunta simbólicamente hacia la muerte. El uso de contrastes acentuados es algo muy característico de la técnica romántica. Martínez de la Rosa los emplea frecuentemente tanto en *Abén Humeya* como en *La conjuración de Venecia*. En la primera, la masacre de los cristianos por parte de los moriscos rebeldes ocurre durante la misa de medianoche del día de Navidad, inmediatamente después de una escena de cantos y júbilo religioso. Igual ocurre al final del acto I en *La conjuración de Venecia*, donde una noble oratoria libertaria es seguida por la escena del panteón, que lleva a la destrucción del amor entre Rugiero y Laura. Después de esto la frustrada conspiración se romperá y será sangrientamente ahogada entre cómicas y ruidosas escenas de carnaval. En todos los casos, el júbilo es el preludio del sufrimiento y la desesperación, y no, como en el melodrama del siglo XVIII, lo contrario. Esto es parte del simbolismo subyacente en el drama romántico, en función del cual debe ser interpretado. Llorens cita la crítica en este sentido de Blanco White (1835) sobre la *Poética* de Martínez de la Rosa:

Todas las Bellas Artes, y sobre todo las artes de las palabras (Bellas Letras), son simbólicas, es decir, que producen sus intuiciones no empleando el mismo material de la cosa imitada, sino a manera de símbolos que suscitan en el entendimiento ideas con las que no tienen semejanza (Llorens, 1979, pág. 95).

La descripción de Peers del acto II de *La conjuración de Venecia* como un «atroz sacrificio de la propiedad y la probabilidad» (1967, I, pág. 326), así como su increíblemente desorientada interpretación del acto II de *Don Álvaro* (¡el más largo y poético de la obra!) como un error de construcción, vienen de su falta de comprensión de este concepto básico. El drama romántico no debe leerse con un criterio realista. Encontramos constantemente situaciones que son demasiado inverosímiles para no ser simbólicas. Larra era perfectamente consciente de esto cuando dijo que este acto era «sublime» y declaró que revelaba «el mayor conocimiento dramático».

Ya en acción la fuerza adversa a los amantes, representada por Pedro Morosini y sus seguidores, el acto II va del drama al lirismo en la gran escena de amor (¡en una tumba! —aquí debemos recordar el soberbio escenario que Juan Blanchard diseñó para la obra, y que produjo la aclamación general). Que este emplazamiento visual pronostica la futura destrucción de las esperanzas y la felicidad de los enamorados está claro desde el momento en que Laura se refiere a su sensación de «mal agüero» en la escena tercera. La escena de amor entera está situada entre la siniestra apariencia de Morosini y sus hombres y la detención de Rugiero como clímax. La ironía de la oración de Laura a la Virgen antes de la llegada de Rugiero («Tú ves con piedad estas lágrimas que corren de mis ojos, y no me negarás tu amparo», acto II, escena 2), no nos debe confundir. Tiene la misma función que la invocación que hace Elvira a la protección divina en el *Alíatar* de Rivas, y es igualmente inútil.

El acto II también nos da a conocer a Rugiero (que no aparecerá a lo largo de los actos III y IV) como una temprana prefiguración del héroe romántico. El siglo XVIII recaló el concepto del hombre como un ser esencialmente social para el que la búsqueda de la verdad racional cobraba sentido en el contexto de su contribución a la colectividad. Pero los románticos tendían a ver la situación del individuo frente a la sociedad de un modo menos optimista. Como Javier Herrero ha señalado (1971, capítulo 3), el resurgimiento del tradicionalismo en España después de la invasión napoleónica trajo otra vez consigo la noción de una sociedad básicamente estática y jerarquizada, sostenida en instituciones que reflejan los mandamientos de Dios. Para los escritores más progresistas, especialmente cuando se pusieron en contacto con las ideas francesas de Montesquieu y Rousseau, ésta era una postura que debía ser combatida. Orientando el interés hacia figuras antisociales (el pirata, el criminal) o marginales (los mendigos, los gitanos, las prostitutas), estos escritores cuestionaban la ideología establecida.

A primera vista, Rugiero es un ejemplo esclarecedor. Sus características románticas son su misterioso origen (fue raptado y criado por unos piratas), su infelicidad (lo que Laura llama «el vacío de tu corazón»), su dedicación a la libertad, la intensidad de su amor por Laura y la ironía de su destino final cuando es ejecutado inmediatamente después de descubrir que Pedro Morosini (que es responsable de su arresto y desgracia) es su padre. ¿Hasta dónde son suficientes estos datos para clasificarlo como un verdadero héroe romántico? Peers no duda en aceptarle como «el primer héroe del drama español» (*op. cit.*, pág. 326). Pero Mayberry no está convencida, y cita el punto de vista de McGaha, para quien Rugiero tiene más en común con el protagonista de *El delincuente honrado* de Jovellanos. Herrero (1989) relaciona su carácter y situación con los de las nove-



las «góticas». Sebold recalca su «yo romántico, noble, revolucionario y redentor, un yo, no obstante, desamparado por sus prójimos y su Padre Eterno», y a pesar del amor apasionado que Rugiero siente por Laura y de su secreto matrimonio, lo presenta como una figura de Cristo. El paralelismo bíblico al que Sebold se refiere es notable y no puede obviarse. Pero la trama amorosa es un obstáculo para aceptar plenamente esta interpretación. Sin rechazar una interpretación simbólica del papel de Rugiero, la nuestra está más cercana a las de Caldera y Ruiz Ramón. Debemos distinguir entre la situación simbólica y el destino de Rugiero, y su verdadera personalidad como personaje. Su situación puede ser vista como un reflejo de la visión romántica de orfandad y soledad del hombre en un mundo que ya no está dirigido necesariamente por un Dios paternal. Su sublevación y su irremediable fracaso puede que no sólo reflejen la experiencia personal de Martínez de la Rosa de que las revoluciones normalmente acaban por fracasar, sino también lo fútiles que son las revoluciones del hombre frente a una condición humana vista como opresiva e injusta. Lo que ante todo sugiere la ironía de su condena a muerte por parte del tribunal que su propio padre preside es que el Hombre está sentenciado primero a fracasar en sus ideales, y luego a morir por un Dios cruel. Esto nos presagiará la «injusticia cósmica» advertida por Cardwell y Navas Ruiz en *Don Álvaro* y la idea del «fracaso existencial» como uno de los temas básicos románticos postulados por Caldera (1974, pág. 160).

Pero como personaje, Rugiero carece de dos rasgos esenciales del héroe romántico totalmente desarrollado. Uno es la falta de discernimiento interior, lo que Ruiz Ramón llama «la ausencia total de conciencia de lo trágico». La otra carencia de Rugiero es la de no reconocer el amor como el único soporte existencial real. Caldera reconoce correctamente que aquí el asunto amoroso está siempre subordinado al tema político. Como resultado, la obra adolece de una evidente dualidad de intensidad. Hay tres peculiaridades más que merecen la atención. Primera, Rugiero no pronuncia soliloquios. Esto, sumado a su ausencia de escena durante la mayor parte de la obra, deja al dramaturgo muy poco espacio para desarrollar su personalidad. Segunda, no hay ningún juicio sobre el inevitable paso del tiempo, tal y como lo encontramos en *Macías* y en *Los amantes de Teruel*. El tiempo y el destino en el drama romántico son enemigos contra los que el hombre lucha inútilmente. Pero, y ésta es la tercera, el destino en esta ocasión no está directamente relacionado con la trama amorosa. Esto adorna el final de la obra con una ironía que contradice cualquier visión armoniosa del mundo, pero es el fracaso de la conspiración, y no el descubrimiento de Rugiero acerca de su padre, lo que acaba con las esperanzas de los enamorados y además demuestra que las oraciones de Laura a la Virgen han sido inútiles.

No debemos olvidar, en cualquier caso, que el ideal de amar se desvanece pronto, al final del segundo acto. Los dramas románticos, como ya hemos dicho, no son tragedias en el sentido estricto del término, ya que las fuerzas en conflicto no son nunca iguales. Al hombre siempre se lo ve luchando contra fuerzas (tiempo, destino, perversidad de las cosas, injusticia cósmica) que no puede esperar derrotar. Por ello el final del acto II de *La conjuración de Venecia* está en contraste brutal con las ilusiones de los conspiradores al final del acto I. El

acto III enlaza la secuencia de acontecimientos políticos con la trama amorosa a través de la confesión de Laura a su padre y la posterior confrontación con su hermano, símbolo de la tiranía. La súplica inútil del padre de Laura a Pedro es el eje de la obra. Desde el momento en que Pedro manifiesta su inflexibilidad, los enamorados están condenados. Pero en ese mismo instante la ironía comienza a aparecer. Los actos IV y V, con el fracaso de la rebelión y el castigo de los conspiradores, incluido Rugiero, vuelven a acentuar la inutilidad de luchar contra fuerzas demasiado poderosas.

Por esto, creemos que *La conjuración de Venecia* puede ser leída como una obra dedicada al tema de la libertad. Pero también, por el simbolismo del panteón en el acto II, la ironía final y algunos aspectos del personaje de Rugiero y su situación, estudiados por Sebold, puede ser tomada como una metáfora de la condición humana. Mayberry ha criticado duramente esta segunda interpretación apoyándose en la firme y declarada creencia en los principios católicos por parte de Martínez de la Rosa, unida a las manifestaciones que hace en su *Poética* y en su artículo *Del influjo de la religión cristiana en la literatura*. Ella alega que el asunto del destino hostil es sólo un artificio literario (Mayberry, N., 1985; véase la opinión contraria en Mansour, 1983). Pero el lector no sólo debe tener presente el desarrollo del tema en el drama romántico posterior, sino también el fracaso de las súplicas de Laura a la Virgen y la ironía de la conclusión de la obra. La imparcial conclusión de Caldera parece apropiada: el drama de Martínez de la Rosa pertenece a una época anterior al *Macías*, en la cual el teatro clásico acoge ingredientes típicos del Romanticismo, pero no siempre su verdadero espíritu (1974, pág. 119).

### 5.3.3. *Macías* y Mariano José de Larra

Difícilmente podríamos decir lo mismo de *Macías* de Larra, puesta en escena el 24 de septiembre de 1834, escasamente seis meses después de *La conjuración de Venecia*. No estamos de acuerdo con algunos de los detalles del bien conocido artículo de Roberto Sánchez (1976, pág. 43) donde lo compara con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pero su afirmación de que Larra «intuyó el significado de la figura de Macías y con su pieza impuso el diseño mítico al drama romántico posterior» subraya exactamente la importancia histórica de *Macías*. Aquí tenemos por primera vez la fórmula: el amor atravesado por el destino fatal acabando en muerte, lo que surge de nuevo en *Don Álvaro*, *El trovador* y *Los amantes de Teruel*, donde alcanza todo su significado. La última de estas obras era tan similar a *Macías* que Hartzenbusch originalmente la abandonó, lo que subraya profundamente la compenetración que existía en la concepción de los principales dramas románticos: un mundo gobernado por un destino hostil, el extremo opuesto a uno gobernado por la divina Providencia. Es, realmente, un «Diablo Mundo»; un mundo, como ha dicho Cardwell, de injusticia universal.

Ésta es la idea principal del presente desarrollo. En el caso de Larra, como en el de Martínez de la Rosa, no se ha conseguido unanimidad de la crítica. Dos artículos sobre el *mal del siglo* de Larra y dos sobre su crítica dramática nos afectan aquí (Behiels, 1984; Durnerin, 1983a; Kirkpatrick, 1988a; Robin, 1983). Desafort-

tunadamente, los de Robin y Kirkpatrick hacen un uso no crítico del término *mal del siglo*, tomado de la crítica de Balzac, y lo relacionan con la situación histórica de la generación de Larra y no con su malestar espiritual y existencial. Con todo, lo que los dos quieren en realidad decir es que sólo cuando Larra deja atrás la sátira social y política para alcanzar lo que Kirkpatrick llama «el abismo solipsístico», formula una definición de su desesperación con resonancia universal. Desde un ángulo puramente literario, Durnerin examina de manera convincente la defensa por Larra de las obras que contienen una «fiel representación de la vida». Pero termina citando sus dos famosos artículos sobre *Antony* de Dumas, para afirmar que cuando la «verdad» del teatro era demasiado inquietante, Larra retrocedía rápidamente de esa posición. Behiels menciona, en el mismo sentido, la crítica que hace Larra en 1836 a la muerte de los enamorados de *Hernani* de Víctor Hugo, a pesar de ejemplificar la fórmula exacta del drama romántico que él mismo introdujo en España menos de dos años antes. Dos cosas parecen claras. Una es que con *Macías* Larra escribió una obra en la que, en gran medida, la trama entra en conflicto con el principio moral que él mismo invoca más tarde para criticar *Antony* y *Hernani*. La otra es que, en cambio, su crítica del drama nos lo muestra cambiando gradualmente de posición; tras apoyar una noción convencional de verosimilitud (hasta aproximadamente 1836) pasa a hablar, en los últimos años de su vida, de una mucho más anticonvencional noción de «verdad». En realidad pasó cierto tiempo hasta que Larra lograra identificar su crítica teatral (especialmente en su análisis de 1837 de *Los amantes de Teruel*) con su propia práctica en *Macías*. No podemos sino recordar que la crítica es un producto del pensamiento consciente, mientras que la creación literaria a menudo expresa un nivel más profundo y subliminal del pensamiento. El escritor que conscientemente retrocede ante «la verdad» como Dumas y Víctor Hugo la vieron en *Antony* y *Hernani* es difícil de conciliar con el autor de *Macías*.

*Macías*, como nos recuerda Caldera (1974, pág. 100), es prácticamente una *refundición*, en cuanto trata de una leyenda (o fábula) tradicional que ya había sido dramatizada por Lope en *Porfiar hasta morir* (véase Pons, 1940), y también imita algunos aspectos de la comedia de la Edad de Oro (aunque al mismo tiempo procura respetar las Unidades de Tiempo y Lugar). Pero cualquier semejanza superficial con la comedia sólo sirve para recalcar el inconfundible tratamiento romántico de la situación amorosa planteada. Sánchez reconoce que lo que tenemos aquí es un «mito amoroso» como el de Tristán e Isolda «ampliado por otra metáfora simbólica, de orígenes todavía más primitivos: el motivo amor-muerte». Por otra parte habla de las «connotaciones simbólicas» de esta «mitología del amor». Desgraciadamente, llevado por su justificable ansiedad de comparar *Macías* con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, Sánchez olvida examinar adecuadamente el tipo de metáfora simbólica que Larra está creando, y manifiesta la conocida idea de que lo que frustra el amor-ideal es «la moral y las reglas de la sociedad».

Aquí es donde nuestra interpretación difiere. Si los obstáculos para la religión romántica del amor fueran meramente sociales, no habría necesidad del plazo común a *Macías*, *El trovador* y *Los amantes de Teruel*. Sánchez cae aquí en la misma trampa ante la que nos pone sobre aviso: interpretar la obra en términos realistas. Si nos acercáramos a la obra de este modo tendríamos que hablar



no de «mores» sociales, que no aparecen en la obra hasta después de que Elvira esté casada, sino de la perversidad (avaricia, codicia y abuso del poder) humana que crea las condiciones necesarias para la catástrofe. Incluso así, todo lo que tendríamos en ese caso sería un irrelevante melodrama: un conflicto entre el amor idealizado y la vileza humana. ¿Podemos realmente reducir *Macías* a eso?

Sánchez se equivoca de pregunta. Lo que realmente importa aquí es el significado de la religión romántica del amor como metáfora simbólica. El héroe romántico, tanto aquí como en *La conjuración de Venecia*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel*, es en esencia una víctima. ¿De la sociedad? Sí. ¿Del mal que los hombres se hacen unos a otros? Sí. Pero por encima de todo es una víctima del destino, de un mundo diabólico, de situaciones que no tienen nada que ver con una interpretación armoniosa de la condición humana. Como ya expusimos al principio, hoy tendemos a ver al héroe romántico como una víctima de la crisis ideológica y espiritual de la época, una crisis que supuso el derrumbamiento de unos valores que antes eran totalmente aceptados, ya descansaran en la religión o en el racionalismo. Su desesperación es una desesperación existencial. El papel de la heroína romántica es el de consolarlo. Ella representa un intento de aportar un amor puramente humano para llenar el vacío espiritual dejado por el derrumbamiento de la confianza en el amor divino. Por eso la heroína romántica siempre es presentada como una «mujer que nada dice a los sentidos», tal y como señaló Espronceda. Por eso Rugiero le dice a Laura en *La conjuración de Venecia*: «Tú no eres una mujer; eres un ángel; el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida» (acto II, escena 2), y por esto las primeras palabras de Álvaro para Leonor son: «Ángel consolador del alma mía» (acto I, escena 7). En ninguno de los dos casos queda claro por qué estos jóvenes, atractivos y emocionalmente completos, necesitan de ese consuelo, a no ser que los reconozcamos como víctimas de algo peor que el simple mestizaje o la orfandad. Cuatro elementos recurrentes del drama romántico nos dicen que el hombre romántico es una víctima de la adversidad intrínseca a la condición humana: el destino adverso, el uso de la imagen de la cárcel, el uso de la ironía situacional, y la identificación del fracaso del amor ideal con la muerte inevitable. Todos estos elementos están ya presentes en *La conjuración de Venecia* y *Macías*, pero alcanzan su punto culminante en *Don Álvaro*.

Ahora estamos en mejor posición para entender *Macías*. Macías no se rebela contra la sociedad, sino contra un mundo irónico y cruel que no acepta la supremacía del amor ideal por encima de cualquier otro valor, incluido el sacramento del matrimonio. Larra no está, en último término, preocupado por los efectos sociales del rechazo por Macías del *fait accompli* de Fernán Pérez, ni tampoco por la triste combinación de ambición y engaño que lleva a ello. Lo que reviste la trama de *Macías* del verdadero significado romántico es que el héroe identifica su amor por Elvira con la vida misma. Es nada menos que su único principio existencial. Frente a él las ataduras sociales y las creencias religiosas en las que éstas reposan no significan nada. El sacramento tan sólo significa para él una confirmación sin valor: «esos que contrajiste horribles lazos». La verdadera y única religión es la del amor: «Los amantes son sólo los esposos. / Su lazo es el amor. ¿Cuál es más santo? / Su templo el universo». En tanto que Dios tiene un lugar dentro del pensamiento de Macías, y dado que el sacramento no significa

nada para él, Dios existe tan sólo para garantizar la felicidad de los enamorados: «el Dios los oye que los ha juntado» (acto III, escena 4): un Dios pagano del amor, mejor que una divinidad cristiana. Macías parece incapaz de concebir un mundo en el que el amor verdadero no cuente con la aprobación divina. Su actitud es como la de los enamorados en *Aliatar* o la de don Álvaro cuando declaraba «protege nuestro amor el Santo Cielo» (*Don Álvaro*, acto I, escena 7). Pero sabemos que éste no es el caso. Al contrario, el destino adverso ha interpuesto entre Macías y Elvira no sólo la hostilidad de otros hombres, sino también un impedimento absoluto: el sacramento del matrimonio. La situación de Marsilla e Isabel en *Los amantes de Teruel* es precisamente la misma, y la de Manrique y Leonor en *El trovador* tampoco difiere, ya que Leonor es una novia de Cristo. Incluso la ironía es la misma: Manrique y Marsilla están físicamente muy cerca cuando Leonor e Isabel toman sus votos, Macías está en la habitación de al lado cuando Elvira pronuncia los suyos. Ninguno de los héroes muestra el más mínimo interés por ellos.

Una importante semejanza entre *La conjuración de Venecia* y *Macías*, heredada por la mayor parte del teatro romántico, es el hecho de que las figuras centrales no sean de la realeza, como en la tragedia clásica. «Por otra parte», dijo Larra en su crítica, «¿son por ventura los reyes y los príncipes los únicos capaces de pasiones?» De hecho Macías, a pesar de su reputación de guerrero y poeta, es simplemente un pobre caballero dependiente de su señor feudal. Esto es lo que ha llevado a críticos como Sánchez y Kirkpatrick a presentar la obra como una metáfora social y no como una metáfora de la condición humana. También puede, por supuesto, ser leída de este modo. Pero afirmar, como hace Kirkpatrick, que «desde el comienzo el desafío de Macías a la autoridad se presenta como un conflicto social» (1988b, pág. 52) es limitar indebidamente el significado de la obra. Ciertamente, la insistencia de Macías en la fuerza de la pasión del individuo para justificar su ruptura con la autoridad señorial y las restricciones sociales es una parte importante de su personaje como héroe romántico. Pero «localizar la subjetividad individual como el emplazamiento de la verdad fundamental y el valor» (*Ibíd.*, pág. 53) no es sólo pasar por encima de las prohibiciones sociales. Cuando Kirkpatrick menciona las «conexiones de Macías con muchas otras figuras prometeicas» (pág. 52), se acerca más a lo que lo une a don Álvaro y otros grandes héroes del drama romántico. Prometeo se rebeló contra Dios. La rebelión de Macías contra la autoridad social forma parte de una rebelión más amplia, dirigida contra una cruel e injusta autoridad divina. Si esto no fuera así, los votos tomados por Elvira, así como los de Leonor e Isabel, serían irrelevantes. La realidad es que son de fundamental importancia.

El elemento esencial del personaje de Macías es la dominante intensidad de su pasión. La gran escena de amor entre Rugiero y Laura en *La conjuración de Venecia* es, en comparación, menos exaltada, de tono más bien tierno y sentimental. Pero la incandescencia de los sentimientos de Macías, su insistencia en el amor como el único propósito de la existencia, le hacen pertenecer a la misma categoría que don Álvaro, Manrique y Marsilla. Nada más lejos del espíritu romántico que la declaración incauta de Casaldueiro en el sentido de que «el Romanticismo descubre con toda violencia la trascendencia de la carne» (Casaldueiro, 1972, pág. 235), o más concretamente, la absurda insistencia de

Kirkpatrick en «la obsesión de Macías de ver a Elvira como un objeto sexual, simplemente un cuerpo cuya posesión se disputa con su rival» (*op. cit.*, pág. 56). Lo único que casi nunca pasa en las grandes obras románticas es que la posesión física se recalque. Ocurre precisamente todo lo contrario. La pura, angelical heroína romántica existe para representar la posibilidad de alcanzar un amor ideal puramente humano que hará más soportable la cárcel de vida, no por lo que ella es como mujer de carne y hueso. Ésta es precisamente la diferencia entre la mujer en las obras románticas y la modernista, mucho más carnal.

Lo que no aparece en *Macías*, hasta el final, es esa explícita preocupación por el papel del destino, que es lo que hace a don Álvaro tan reflexivo, y por tanto, el más significativo héroe del drama romántico. Macías no puede ver más allá de la importancia existencial del amor y la inevitabilidad de la muerte cuando éste se destruye. No percibe la condición humana como incomprensiblemente hostil. Las palabras-clave románticas (*caos, vacío, abismo, nada*) están ausentes en su vocabulario. Su soliloquio en el acto IV, escena 2, trata del *desengaño amoroso* y no del *desengaño existencial*. Pero lo que importa es que cuando comparamos *Macías* con *La conjuración de Venecia* podemos ver que la ausencia de una dimensión política en la trama deja el amor, y no la libertad, como lo único absoluto. Esto no es menos cierto con Elvira que con Macías. Ella también prefiere la muerte a la pérdida del amor, cuando se da cuenta de que Macías nunca vaciló en su devoción por ella.

La pregunta que críticos como Sánchez y Kirkpatrick (quienes creen que la estructura social es la fuerza opuesta al amor en *Macías*) están obligados a hacerse es por qué la muerte es la única salida posible. Si la obra tratase de los obstáculos sociales no sería inconcebible afrontarlos; de hecho, esto es lo que hace Manrique en *El trovador* hasta que el destino se le aparece. Macías podría haberse batido en duelo con Fernán Pérez, como Manrique contra el conde de Luna. Los obstáculos sociales pueden superarse; lo que es invencible es el destino, la única respuesta es la aceptación de la muerte. Por esto, el *plazo*, el símbolo del destino, es de tal importancia.

Tenemos que darnos cuenta de que esto ya queda plenamente expresado en el primer acto. Prácticamente, la primera nota significativa de la obra es que el tiempo ya se ha acabado para Macías. Cuando el destino muestra realmente su poder es cuando Fernán Pérez se resuelve a casarse con Elvira ese mismo día. En otras palabras, la obra comienza con una clara muestra de que las fuerzas dramáticas en conflicto son totalmente desiguales. El hombre romántico nunca puede luchar; sólo puede sufrir y morir. Todo el primer acto y las cinco primeras escenas del segundo están dedicadas a construir el muro hostil al que Macías se enfrentará. Él es, en consecuencia, el único héroe del teatro romántico que no aparece en el primer acto. La escena 6 del acto II sólo presenta sirvientes, a modo de pausa, lo cual indica al público que esta fase de la acción ha concluido, y que la siguiente y crucial está a punto de comenzar. Una larga preparación, que incluye la apasionada defensa por parte de Elvira del valor, sabiduría y nobleza de Macías en la escena 4 del acto I, ha preparado su entrada. Cuando aparece, se encuentra inconscientemente, como los amantes en el acto II de *La conjuración de Venecia*, en una situación cruelmente irónica. Cuando él se felicita por haber vencido los obstáculos que le impedían la felicidad, incluso cuando



proclama a don Enrique lo extraordinario de su amor por Elvira, ella se está casando con Fernán Pérez. La soberbia escena final del acto II muestra al destino arrebatándole todo lo que la vida le podía ofrecer, en el mismo momento en que parece que tiene todo en su mano.

En el acto III la intensidad de su pasión sólo puede acentuar lo desesperanzado de la situación, todo subrayado visualmente por el traje de novia que Elvira aún lleva puesto (un efecto imitado por Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel*). El traje de boda de Elvira y el hábito de monja de Leonor, después de haber tomado sus votos en *El trovador*, significan lo mismo: que sus enamorados continuarán obsesionados por la idea del amor humano, ignorando sacramentos y votos. Para recalcarlo, tanto don Álvaro como la Leonor de *El trovador* se refugian en un convento. En ambos casos en vano. El poder de la religión es insuficiente para protegerles. El destino no cesa de perseguir a don Álvaro; el ideal del amor humano sobrepasa los votos religiosos en el caso de Leonor, pero su triunfo dura poco.

El último acto de *Macías* está dominado por la imagen de la prisión, cuya importancia quedará clara en el famoso soliloquio de don Álvaro. El papel que esta imagen adquiere en la expresión de la cosmovisión romántica, especialmente después del extenso estudio *La prison romantique*, realizado por Bromberg, no puede ser desestimado por ningún estudioso serio del movimiento. Si el convento simboliza la esperanza de que la religión puede dar una respuesta a la hostilidad del destino o de la vida, la prisión simboliza esa misma hostilidad. Por toda Europa los héroes y heroínas románticos se encuentran encarcelados. Si, al contrario de lo que pasa en *Macías* y en *El trovador*, la muerte interviene, salir de la prisión, tal y como vemos en los casos de don Álvaro, Marsilla y el Adán de *El diablo mundo* de Espronceda, sólo somete a la víctima a un destino todavía más cruel, y produce mayor amargura interior. Sólo ahora, cuando comprende que el amor ideal es imposible de conseguir plenamente, puesto que Elvira no romperá sus votos de matrimonio, y que la muerte es la única alternativa, Macías se da cuenta de que es una víctima del destino: «¡Suerte impía! / Jamás has desmentido tu espantosa / tenacidad conmigo...» (acto IV, escena 3).

La muerte llega rápidamente. Pero mientras que en *La conjuración de Venecia* Laura se había hundido en la locura cuando se revela el destino irónico de Rugiero, Elvira, como Leonor en *El trovador*, se quita la vida. El suicidio de las dos mujeres, como los de don Álvaro y Alfredo (de Pacheco) y las muertes de los enamorados en *Los amantes de Teruel*, simbolizan el rechazo de una vida donde ningún principio positivo sobrevive. En palabras de Casaldueiro: «El cadáver romántico es un testimonio de la falta de sentido de la vida» (1951, pág. 29).

De las otras obras teatrales que Larra escribió por cuenta propia, dejando a un lado sus traducciones y adaptaciones, sólo mencionaremos *El conde Fernán González y la exención de Castilla*, drama temprano y nunca estrenado, que se publicó por primera vez en *Obras completas* de 1886. El tema es la rivalidad entre doña Teresa, la madre del rey Sancho el Gordo de León, y la hermana de ésta, doña Sancha, mujer de Fernán González, conde de Castilla. Doña Teresa logra convencer a su hijo impetuoso y crédulo de que Fernán (en realidad su mejor vasallo) está urdiendo una rebelión. Encarcelado Fernán, el interés se concentra en su bella mujer, quien, aprovechándose de su rango como tía del rey, se

introduce en la torre donde está preso su marido, y disfrazándose con sus vestidos lo ayuda a escapar. Mientras las tropas de Fernán atacan el palacio, aparece doña Teresa con una copa de veneno y un puñal, resuelta a matar a su hermano. Felizmente, la victoria de Fernán impide su venganza y a la vez libra a Castilla de la supremacía de León.

Como Rivas, Larra, durante su período de aprendizaje como escritor, ilustra aspectos de la transición entre el Romanticismo temprano y el Romanticismo maduro representado por *Macías* y *Don Álvaro*. Como sabemos, el Romanticismo español, bajo el influjo de Böhl de Faber y otros, fue inicialmente de tipo tradicionalista. Se veía en el pasado (Edad Media y Siglo de Oro), una época en la que todavía predominaban valores —religiosos, monárquicos y personales— que parecían ir perdiéndose cada vez más en la Edad Moderna. Más tarde, algunas obras románticas más subversivas —*Macías* figura entre ellas— modificaron tal aproximación al pasado. Por tanto, la importancia de *El conde Fernán González* estriba en el hecho de que nos ofrece una visión de la Edad Media mucho más tradicionalista y convencional que *Macías*. El conde es un dechado de valor y lealtad hacia el rey y de amor y fidelidad para con su mujer. Nos ofrece un modelo de comportamiento noble totalmente anacrónico, desde luego, en el siglo XIX, pero no por eso menos aceptable para la mentalidad tradicionalista. Pero son más bien las dos mujeres, ambas de fuerte personalidad, las que dominan la acción. Aquí no hay elementos genuinamente trágicos: se trata de un episodio de ciega venganza en el que se enfrentan bastante melodramáticamente el mal y la inocencia, el odio y el amor conyugal. Triunfa el bien: es decir, en contraste con los mejores dramas románticos, *El conde Fernán González* termina con un *happy ending* y encierra una metáfora alentadora de la vida.

Como consecuencia, ni Fernán González ni Sancha son personajes realmente románticos. No les falta la pasión, pero es una pasión perfectamente legítima que queda premiada al final. No hay (al contrario de en *Aliatar* de Rivas, otra obra primeriza, pero mucho más significativa) referencias al destino, ni rebeldía. La cárcel en que se encuentra Fernán nada tiene que ver con la cárcel como símbolo romántico. Sobre todo, mientras en *Aliatar* el amor sucumbe ante las circunstancias adversas, en *El conde Fernán González* la acción termina con los amantes esposos abrazados de nuevo y fuera de todo peligro. Nada ilustra mejor la evolución mental de Larra que el contraste entre el final de *El conde Fernán González* y el final de *Macías*.

### 5.3.4. *Don Álvaro de Ángel de Saavedra, duque de Rivas*

Entre los principales problemas afrontados por los escritores de las obras consideradas, uno fue el de dramatizar las maniobras del destino adverso sin confundirlas con las de la maldad humana. Sólo Rivas (1791-1865) tuvo el valor de eliminar la última consiguiendo sus propósitos ayudado sólo por el falso sentido del honor de los hermanos de Leonor. Su recompensa fue que, en vez de reconocer en *Don Álvaro* la suprema expresión del Romanticismo en el drama español, los críticos, prácticamente desde el día de su estreno, el 22 de marzo

de 1835, han estado totalmente divididos acerca de sus méritos. Todavía hoy los juicios siguen siendo conflictivos.

Desde el principio existieron dos corrientes de pensamiento. El crítico de *El Eco del Comercio* dijo que la obra era «una composición más monstruosa que todas las que hemos visto hasta ahora en la escena española». Por otro lado, los críticos de *El Artista* (la principal publicación romántica), el conde de Campo Alange y el marqués de Valmar, expresaron su regocijo por las innovaciones técnicas de la obra, que alarmaron al sector «clásico» y produjeron un gran entusiasmo entre los miembros más jóvenes del público. Entre ambas opciones, un grupo más prudente, que incluye al crítico de la *Revista Española* (¿Larra?, ¿Alcalá Galiano?) y más tarde a Enrique Gil y Carrasco (1954, págs. 478-479) reconoció que la obra fue revolucionaria pero expresó sus reservas acerca de su contenido subversivo. Ha llevado casi un siglo y medio salir de esta situación y poder llegar a un consenso. (Detalles sobre las primeras reacciones críticas a *Don Álvaro* en Azorín, 1947, págs. 383-384; Peers, 1933.)

¿Por qué ha sido así? La causa principal fue la feroz reacción que tuvo lugar en España contra el ala subversiva del Romanticismo, especialmente durante la década de 1840. Una gran mayoría de críticos aceptó el Romanticismo tradicionalista «histórico», que «evadiéndose antihistóricamente a un pasado idealizado» (Aranguren, 1965, pág. 75) propuso una mítica reconciliación entre los valores católicos y monárquicos del pasado y la crisis del siglo XIX. Pero los mismos críticos rechazaron enérgicamente el Romanticismo reconocido, ante todo, por Pastor Díaz, en su ensayo de 1837 sobre las primeras poesías de Zorrilla. Un año antes Ochoa declaró en *El Artista* que *Don Álvaro* era «el tipo exacto del drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de grandes bellezas y de grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, impía, terrible personificación del siglo XIX». Pastor Díaz (1905, I, pág. 9) aclaró inconscientemente la última frase caracterizando el principio del siglo XIX como el momento en que la literatura comienza a expresar un espíritu «en que el mundo de la inteligencia es el caos, el del sentimiento, el vacío; en que el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en que yace. Entonces el genio [...] canta o más bien llora sus infortunios, su cielo perdido, el fuego concentrado en su corazón, las dudas de su inteligencia y las contrariedades de su enigmático destino».

La descripción sitúa perfectamente la perspectiva expresada en *Don Álvaro* y en *Alfredo* de Pacheco, y podría haber sido referida a cualquiera de ellos. Pero, más concretamente, explica por qué la crítica del Romanticismo comienza muy pronto a concentrarse en los asuntos religiosos y morales implícitos en las palabras de Pastor Díaz en un ensayo que es, con mucho, la mejor expresión de la visión del Romanticismo subversivo. Esta visión fue rápidamente reconocida como «disolvente», y sus ideas como «inmorales y anárquicas doctrinas». Las consecuencias se perciben todavía en la década de 1880, cuando Cañete criticó a don Álvaro y Leonor por el «mal uso que hacen de sus pasiones», y Valera, mientras protestaba contra la «hipócrita mojigatería» de este tipo de crítica, intentaba por su parte minimizar el carácter subversivo de *Don Álvaro* y recalca «el modo optimista de contemplar el mundo» del viejo Rivas, a quien llegó a conocer personalmente.



De hecho, si las opiniones críticas sobre *Don Álvaro* recopiladas por Azorín y Peers enseñan algo, es que son o esfuerzos desesperados para que las interpretaciones de la mejor obra romántica española puedan ser aceptadas por los conservadores, o absurdos intentos de denigrar la obra en términos artísticos o negarle cualquier significado serio. El mismo Azorín, al decir que *Don Álvaro* «nos da una impresión de cosa inestable, deleznable, frágil», así como superficial e incoherente (1947, págs. 347, 371), pertenece a la segunda categoría. Recientemente su punto de vista ha sido adoptado incomprensiblemente por un gran crítico francés, Robert Marrast (1978, pág. 38), quien describe la obra maestra de Rivas simplemente como «tissu d'absurdités». Peers, por su parte, pertenece a la primera categoría de críticos. Por una parte reconoce que la obra trata el tema del destino, que actúa con trágica ironía. Por otra, insiste en «el tono profundamente cristiano del drama» (1933, pág. 388) como si estos juicios fueran compatibles. Continúa estudiando la obra precisamente desde este punto de partida (realismo y verosimilitud) que Sánchez y Mansour han demostrado erróneo para cualquier intento de interpretación del teatro romántico. Más recientemente Pattison, que intenta explicar *Don Álvaro* desde el punto de vista del mestizaje de Álvaro, cae en el mismo error (1976). Alborg intenta sin éxito asociar esta aproximación con lo que él llama «la recta interpretación» (1980, pág. 497), que es la elaborada por Navas Ruiz (1975) y Cardwell (1973). Trabajando independientemente, estos dos críticos llegaron a conclusiones sustancialmente parecidas, que han sido aceptadas por Alborg, Picoche y Shaw, y que están muy de acuerdo con el enfoque del drama romántico sostenido por Sánchez y Mansour.

Pattison declaró que el subtítulo de la obra «es apropiado para cualquier obra romántica y no debería ser indebidamente recalcado juzgando el personaje de don Álvaro», lo que resalta su desacuerdo con los críticos que mencionábamos antes. Al contrario que Pattison, Navas Ruiz ve el tratamiento del tema del destino como la clave para comprender *Don Álvaro*, que él considera una tragedia moderna «con su afirmación de lo absurdo, de lo incontrolable, de lo que la inteligencia del hombre no puede reducir a comprensión» (1975, pág. LIV). «Don Álvaro», sigue, «comprende con absoluta claridad que la vida es un caos doloroso, que no está regida por ningún designio consciente» (*Ibid.*, pág. LV). Cardwell es todavía más explícito. Casaldueiro ya había señalado que al final de la obra «hemos llegado al conflicto típicamente romántico: el hombre entre Dios y el mundo». Cardwell admite que cualquier interpretación del drama de Rivas debe tener en cuenta el significado simbólico de «la fuerza del sino», así como la pasión arrebatadora de don Álvaro por Leonor, su *mestizaje* y su rebelión social como parte de un único patrón. Contradiciendo a Pattison (y todavía más, a Inman Fox), insiste en el importante significado de la cárcel y en la importancia existencial del amor para don Álvaro, lo único que le queda a un hombre que se considera víctima de la divina injusticia, es decir, que ha perdido la fe en un orden providencial de la existencia. La situación de don Álvaro como mestizo y su significado como una figura de protesta social, según Cardwell, forman parte de una visión más amplia del hombre como víctima de la injusticia universal.

El artículo de Cardwell, más que ningún otro escrito sobre el teatro romántico de los últimos tiempos, hace ineludible el tema central que se ha tratado en este capítulo. O aceptamos que *Don Álvaro* es, como cree Marrast, una cadena

de absurdos y que su personaje central es una figura cuyo comportamiento «no tiene ninguna justificación metafísica o moral, ni en sus fases sucesivas verosimilitud psicológica ni lógica interna» (1978, pág. 28), o reconocemos la necesidad de un acercamiento totalmente diferente que explique por qué *Don Álvaro* nos ofrece la clave para comprender la sensibilidad romántica.

Don Álvaro, como Adán en *El diablo mundo* de Espronceda, surge como modelo de héroe romántico. No es personaje «mítico», a pesar de los intentos de Knowlton (1972) y Gray (1968) de asociarlo con Faetón o Lucifer. Representa a la humanidad. Nacido en prisión, condenado por su mestizaje a una ambigüedad que simboliza la de la condición humana, está marcado desde el nacimiento por un cruel e irónico destino. El consuelo del amor, primero humano, luego divino, es engañoso. Su situación social refleja la misma injusticia que su situación existencial. Su suicidio no es el resultado de un impulso ciego, sino la consecuencia de un presentimiento trágico al cual había resistido mientras le quedaba algo de esperanza e ilusión. Cuando va viendo que lo que inicialmente interpreta como extraños azares no son más que los primeros de una serie de arbitrarios golpes del destino; cuando el convento en el cual se había refugiado deja de protegerlo contra el último y más fuerte de estos golpes (el asesinato de Leonor por don Alfonso, precisamente en el mismo momento en que, con la usual salvaje ironía del Romanticismo, sus padres acaban de ser perdonados y han regresado a la vida del honor y la dignidad), es entonces cuando acepta la muerte como única salida.

El simbolismo de la obra no está presente sólo en los personajes. En los cuatro primeros actos se alude a la presencia del Sol. En cambio, el último acto está dominado por la oscuridad y las referencias al infierno. Incluso el lenguaje figurativo refleja, en este sentido, la evolución de la trama: primero esperanza y luego desesperanza. Pero el simbolismo religioso es todavía más importante. Don Álvaro conoce por primera vez a Leonor en una iglesia. Más tarde ambos se refugian en un convento. Pero no hay una providencial benevolencia que bendiga el amor que sienten. Leonor representa a la angelical heroína romántica, nacida, como Laura en *La conjuración de Venecia*, para consolar a su amado. Cuando la muerte de su padre pone en acción al destino adverso, ella busca auxilio en el convento de los Ángeles. El acto II, en el que esto sucede, es el más largo y el más poético de toda la obra, con sus *sextas rimas*, *endechas reales*, *romances reales* y otras combinaciones métricas. ¿Por qué Rivas, que ya era un experimentado dramaturgo, se prodigó en tal virtuosismo técnico en el acto II si, como Peers y otros han dicho, no tiene ningún papel en el desarrollo de la acción y es en realidad un error de construcción? Precisamente porque transforma el argumento de la obra. Hay, como todos los críticos señalan, no menos de 56 personajes en *Don Álvaro*, y debemos añadir que todos son necesarios. Ninguno más que Preciosilla en el acto I, cuya función es avisar al público del destino adverso que amenaza a don Álvaro y Leonor. Al principio todo lo que vemos son casualidades: unas palabras que el canónigo oye por azar en el aguaducho; la trayectoria de una bala disparada accidentalmente. El resto de la obra está dedicado a convertir ese *azar* en *sino*, cumpliéndose así la predicción de Preciosilla. Pero la obra no se limita simplemente a afirmar que «la vida es así»; su objeto es preguntarse por qué. La respuesta en *Don Álvaro* no deja lugar a dudas (menos aún que en *Alfredo* de Pacheco o *El diablo mundo*

de Espronceda): porque no hay divina Providencia que pueda contrarrestar la obra del destino. El acto II es de gran fuerza visual; todo transcurre bajo la sombra de una inmensa cruz. Al convertir a Leonor en una ermitaña y a don Álvaro en un monje, y hacer que los sucesos trágicos alcancen su clímax en el convento, Rivas cambia todo el significado de la obra. A la angustiosa pregunta de don Álvaro en el acto V, escena 6 («¡Oh Dios! ¿Me rehúsa vuestra gracia sus auxilios?»), se responde al final de la obra. El muro de la religión no ha resistido la arremetida del destino.

Si *Don Álvaro* es una verdadera tragedia, como sostiene Navas Ruiz, es cuestión de opiniones. Cabe argüir que don Álvaro cometiese un trágico error cortejando a Leonor sin el conocimiento o permiso de su padre e intentando fugarse con ella. Además, podemos interpretar su cada vez mayor conocimiento de su propia situación existencial, realzado sobre todo por el gran soliloquio en el acto III, escena 3, como un ejemplo de la evolución trágica del personaje, y los acontecimientos como claros ejemplos de ironía trágica. El principal argumento en contra es la fuerza del destino, que es demasiada para que don Álvaro la soporte, y lo va destruyendo gradualmente. Cualquiera que sea la conclusión a la que lleguemos, lo significativo es que la *peripecia*, el giro de la fortuna en el que el sufrimiento reemplaza a la felicidad, ocurre al final del acto I. En el acto II, dedicado íntegramente a Leonor, don Álvaro no aparece. Inmediatamente después del famoso soliloquio viene el encuentro con don Carlos. ¿Qué significa el cambio de la *anagnórisis* del final de la acción, su lugar lógico, al medio de la misma? Significa que en vez de alcanzar la visión trágica poco a poco, como en una tragedia convencional, don Álvaro la alcanza pronto en la obra, para que así pueda ser brutalmente confirmada dos veces más por los hechos relacionados con don Carlos y don Alfonso. La técnica es la repetición constante. El soliloquio de don Álvaro nos indica justamente que el amor de una mujer no es la solución. El encuentro con don Carlos simboliza el hecho de que la unión de amistad con otro hombre, por muy fuerte que sea (cada uno de ellos ha salvado la vida al otro) es igualmente ineficaz frente al destino. Comprendiendo que ni una mujer ni su compañero pueden salvarlo, don Álvaro se vuelve hacia Dios. Es la prueba final; si falla, todo se derrumba. Cuando el destino irrumpe en la vida religiosa tanto de don Álvaro como de Leonor, don Álvaro ve cómo desaparece su última esperanza para una interpretación positiva de la vida. Al final de su evolución la pregunta sigue siendo: ¿cuál de las dos fuerzas, Providencia o Destino, gobierna nuestras vidas? La *anagnórisis* de don Álvaro se traslada al tercer acto para que esta pregunta pueda ser planteada y contestada en el clímax de la obra.

Un segundo gran acierto en la estructura de *Don Álvaro* es que toda la obra gira alrededor de tres acontecimientos: la intervención del marqués de Calatrava en la fuga de su hija, el intento de venganza de don Carlos y el subsiguiente de don Alfonso. Lógicamente Rivas debería haber dividido la obra en las tradicionales tres jornadas de la comedia de la Edad de Oro (como luego haría en sus cuatro obras siguientes). Pero, deliberadamente, no lo hizo. Lo que hizo fue dividirla en cinco actos, de los que sólo el primero corresponde a uno de los tres principales eventos. El segundo (como ya hemos señalado, el más largo y simbólico) muestra a Leonor intentando encontrar refugio en el convento de Hornachuelos. Acabamos de ver por qué. En el primer acto, de forma característica-



mente romántica, don Álvaro suplica a la fuerza del amor que lo consuele de su triste situación —aunque todavía no se ha mostrado totalmente infeliz. El resultado es justo el contrario; el acto I es una tragedia en miniatura. En los actos III y IV, después de que Leonor ha encontrado refugio en la religión, don Álvaro lo busca en la acción, antes de seguir finalmente su ejemplo. Pero, una vez más, el destino interviene para arrojarlo otra vez al infortunio. En cada escena actúa bajo el signo de una profunda ironía: la misma cruel ironía que ya hemos visto en acción en el acto II de *La conjuración de Venecia* y en el clímax del acto II de *Macías*. Reaparecerá en *Alfredo*, en *El trovador* y en *Los amantes de Teruel*, y sólo será superada por el amor y la gracia divina en *Don Juan Tenorio*.

El acto III introduce la más interesante característica estructural de *Don Álvaro*. Contiene dos episodios en los que don Álvaro y don Carlos se salvan mutuamente la vida, pero se evita el duelo que sería el lógico clímax del acto. Pospone el enfrentamiento con las espadas hasta el siguiente acto para crear el momento de máxima ironía de toda la obra. La persona a la que don Carlos más detesta salva su vida. Inmediatamente después, don Carlos salva la vida del hombre que más desearía matar en el mundo. Un juego de cartas, un símbolo del azar, los ha unido. Ahora estos dos hombres, unidos por la fuerza de los lazos humanos, descubren sus respectivas identidades y están forzados a luchar. Al final del acto IV don Álvaro escapa de la justicia humana a través de otro imponderable suceso, sólo para encontrarse en el acto V víctima de la injusticia de Dios. Las sucesivas confrontaciones de don Álvaro con los dos vengativos hermanos —agentes del destino operando con una similitud robótica— está en cada caso acompañada de una ironía todavía mayor. Don Carlos puede revelar a don Álvaro que Leonor sigue con vida; don Alfonso, que su familia ha sido rehabilitada. En los dos casos la noticia es el preludio de un suceso que pondrá el cumplimiento del amor todavía más desesperanzadamente distante.

La importancia de *Don Álvaro*, entonces, no está en sus 56 personajes, ni en la espléndidamente resuelta alternancia de escenas costumbristas (el aguaducho, el mesón, la distribución de la sopa) y escenas de gran emoción o drama. Éstas, entre otras cosas, hacen que Navas Ruiz recalque la «absoluta maestría técnica» de Rivas frente a los que ven la obra —a pesar de su reconocimiento universal como la más importante del drama romántico español— como una mezcla de elementos inconexos. Su funcionalidad como artefacto dramático se hace visible tan pronto como su significado se entiende correctamente; pero es su sentido lo que importa. Parece indudable que en la actualidad las opiniones de Navas Ruiz, Cardwell y Shaw han comenzado a crear un cierto consenso.

### 5.3.5. *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco

Igual que *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmara y Salamanca en el ámbito de la novela romántica, *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco (1808-1865) es una de esas obras a las que los críticos hacen frecuente referencia pero que en realidad muy pocos han podido leer. No hay edición moderna, y consecuentemente el texto es difícil de consultar. Debe casi toda su reputación a un artículo que Donoso Cortés publicó en *La Abeja* en mayo de 1835. Este artículo,

que prefigura el futuro ensayo de Donoso *El Clasicismo y el Romanticismo* (1838) era, por sí mismo, una importante contribución al debate sobre el Romanticismo. Desafortunadamente las opiniones de Donoso, como las de la mayoría de los escritores de la época sobre el Romanticismo, en España y en cualquier otro lugar, son confusas. Aun así, sirven para mantener viva la memoria de una obra que, a pesar de no tener especial éxito cuando se estrenó el 23 de mayo de 1835, un par de meses después que *Don Álvaro*, ocupa un lugar en la historia del teatro romántico por su tema, el destino. Vimos su aparición en *La conjuración de Venecia* donde, como ya señalamos, era únicamente un factor más en la situación de Rugiero y sólo afectaba a la trama amorosa indirectamente. En *Macías* la introducción de la idea del plazo es un importante avance en el tratamiento del tema del destino, pero, una vez más, está por debajo de la superficie de lo que ocurre en la obra, y el protagonista no es consciente de que es el origen de su sufrimiento. En *Don Álvaro y Alfredo*, por otro lado, el tema del destino es dominante de principio a fin, y Álvaro y Alfredo lo reconocen claramente como el origen de los acontecimientos. Ninguna de las grandes obras románticas españolas puede ser totalmente comprendida separada de las demás, y menos que ninguna *Alfredo*. Tiene que ser leída junto a la obra maestra de Rivas para que pueda apreciarse debidamente su importancia. Como la obra es poco accesible, convendrá hacer un pequeño resumen de la trama. Alfredo, un noble de la Sicilia medieval, está a punto de dejar sus dominios para ir a Tierra Santa en busca de su padre, Ricardo, que desapareció cuando estaba luchando allí. Justo en ese momento el destino lleva a su castillo a Berta y a su hermano Jorge. Éste cuenta que ella se casó con Ricardo en Palestina, pero que durante el viaje de vuelta a Sicilia él fue víctima de un ataque de Saladino. Alfredo se enamora de su madrastra, y cuando Jorge los descubre abrazados, lo hiere de muerte. Ignorando más sabios consejos, Alfredo acepta la ayuda de un misterioso griego que arreglará su matrimonio con Berta. Pero la ceremonia llega a un inesperado final con la aparición del fantasma de Jorge. En el acto IV, Ricardo, que no está muerto como se había dicho, vuelve a Sicilia y se entera de lo ocurrido. Al final de la obra Berta es perdonada pero se retira a un convento. Alfredo, colmado de desesperación, se mata.

Incesto, crimen y suicidio son los factores dominantes de la obra. Es obvio señalar que, al ser la literatura una metáfora de la realidad, contiene e implica una actitud ante la vida. En el caso de *Alfredo*, la elección de incidentes relacionados con los tres tipos convencionales de conducta criminal que acabamos de mencionar es ya indicativo de la «hipótesis de un Diablo Mundo» que percibimos en *Don Álvaro*. Pero para Pacheco la elección de los episodios no es suficiente. Recalca la tesis incluso antes de que la acción real de la obra comience. Cada uno de los cinco actos tiene un título («El presentimiento», «La pasión», «El remordimiento», «La confusión», «El crimen»), siendo el primero el más importante. En la escena inicial del acto I Alfredo es ya consciente de que hay un extraño poder determinante en su conducta («una fuerza irresistible me arrebató») pero en este punto todavía ignora su dirección. No obstante se siente incitado a huir para escapar de un terrible crimen. Ve el mundo como un oscuro y misterioso lugar en el que los esfuerzos del hombre para comprenderlo fracasan totalmente. La llegada de Berta y José cumplirá, de hecho, su premonición. La

clave de la obra es la escena 4 del acto II, en la que Alfredo expresa su convencimiento de que es víctima de una terrible fatalidad:

El mismo hecho... el mismo principio en todas partes... ¡La fatalidad!... ¿Será, por ventura, la fatalidad la única ley del mundo? ¿No seremos todos sino débiles instrumentos de su poder, vanos juguetes de sus arcanos misterios?... Entonces... la virtud no será más que un nombre vano; y esta lucha en que consumo mis fuerzas, un delirio de una necia vanidad... Entonces... no habrá remedio: yo seré arrastrado, como la rama que cayó en el torrente...

Los ortodoxos puntos de vista religiosos impedían a Donoso Cortés aceptar estas proposiciones, pero al querer usar *Alfredo* como pretexto para plantear sus teorías acerca del clasicismo y el Romanticismo, se encontraba en un dilema. Como otros compañeros de la crítica, desde Durán a Lista, se sentía agredido por los aspectos más subversivos del Romanticismo, y se esforzó en vano por conseguir un ecléctico y cómodo compromiso entre las normas clásicas y las innovaciones románticas. No podía admitir totalmente que el cambio ideológico romántico tuviera que ver con una crisis en el pensamiento occidental. Insistía Donoso en la «armonía», base de su eclecticismo, cuando el énfasis de los románticos no tradicionalistas caía en una falta de armonía intrínseca a la condición humana. Estaba adherido, como los románticos «históricos», al mito de la reconciliación ideológica que tanto *Alfredo* como *Don Álvaro* estaban desmantelando. De ahí su intento por interpretar la obra como «la idea de la fatalidad que nace de las pasiones» (Donoso Cortés, 1904, pág. 661): una contradicción en sí misma. La pasión puede ser «fatal» en el sentido de que puede llevar a la muerte, pero la pasión no es la causante de la fatalidad: todo lo contrario. En *Alfredo*, y en cualquier otro drama romántico, es la pasión la que, junto a la malicia humana, actúa como agente de la fatalidad. De ahí la premonición de Alfredo en el acto I; la sensación de destino estaba presente *antes* que la pasión por Berta.

El destino verifica la premonición de Alfredo, presentándole a la mujer con la que no puede casarse: la reciente viuda de su padre, con la ironía añadida de que ella no es en absoluto una viuda. Así, habiéndole enredado en una historia de amor incestuoso, y conduciendo a Alfredo al crimen al hacer que aparezca el hermano de ella en el momento menos oportuno, con lo cual convierten a Alfredo en un asesino, en el acto IV el destino adverso lo confronta con un padre que se siente justamente violentado. Como en *Don Álvaro*, lo que al principio parece casualidad se convierte inexorablemente en una cadena de circunstancias que son finalmente abrumadoras. Se teje igualmente una red de coincidencias: que Berta llegue en el momento en que lo hace, que Alfredo se enamore apasionadamente de ella, que Jorge los sorprenda abrazados, que Ricardo siga vivo. Una vez más la obra resulta demasiado poco realista para no ser simbólica.

Al principio del acto III Pacheco introduce a un misterioso griego cuyo papel es el de alentar la pasión que Alfredo siente por Berta y hacerle ignorar los obstáculos que lo separan de ella. Es el griego quien nombra la «hipótesis de un Diabolo Mundo»: «¿Es acaso culpa mía si el mundo está dominado por un principio maléfico?» (acto V, escena 8), confirmando así la intuición de Alfredo en el



acto I. Todo el asunto amoroso entre Alfredo y Berta se desarrolla bajo la influencia de esta intuición: «¡La fatalidad, Rujero! ¡la fatalidad!... ella domina el universo... Ella me conduce... ella me impele con su brazo de hierro» (acto II, escena 4). En el tercer acto Alfredo ya está convencido no sólo de que su amor por Berta estaba predestinado («Un destino férreo nos une», acto II, escena 6; «Un destino sobrenatural nos une», acto IV, escena 7), sino también de que, con su ironía característica, el destino ha envenenado su amor por ella, contaminándolo con incesto y crimen.

El griego, aunque diabólico, no tiene poder real sobre los acontecimientos. Lo admite incluso, señalando que el destino ha comenzado a atormentar a Alfredo mucho antes de que él llegara. Tiene una función precisa: representar una cara de la polarización de la obra. La otra la tiene Rujero, el amigo de niñez de Alfredo, que representa el rechazo total de un mundo maléfico unido a las ideas de una injusticia universal y del destino. Para él todo es simplemente producto de la imaginación: «No, no nos impele una potencia irresistible... Siempre tenemos fuerza para defendernos» (acto II, escena 4). En su crucial soliloquio en el acto IV, escena 2, aclara el asunto fundamental:

¡La fatalidad! —me decía él llorando otra tarde— ¡La fatalidad es la única ley del mundo...! —¿Tendrá razón?— ¿Estará por ventura determinada nuestra suerte por un destino inexorable, imposible de doblegar por más enérgicos y constantes que sean nuestros esfuerzos?...

La obra está estructurada para situar a Alfredo entre la influencia del griego y de Rujero, entre una idea del mundo dominado por la maldad, con el placer como único significado, y una visión del mundo en la que la virtud y el valor pueden vencer la fuerza del destino.

¿Qué implica este dualismo? Implica que Alfredo puede elegir, que el hombre romántico tiene una alternativa a sufrir la injusticia universal. Pero en el drama romántico no existe esta opción; la conspiración de Rugero fracasa de manera implacable, el plazo de Macías llega a su fin demasiado pronto, la pistola de don Álvaro se dispara inexorablemente, el intento de Manrique de salvar a Azucena la lleva irremediamente a la muerte, el amor de los amantes de Teruel está condenado de forma inexorable. Pacheco presenta una pseudoalternativa sólo para que Alfredo la rechace. Pero no simplemente por debilidad, como las palabras de Rujero nos pueden llevar a pensar. En el acto IV, escena 5, éste declara que él y su amada Ángela también han sufrido como Alfredo y Berta, pero se sobrepusieron a ese sufrimiento porque «nuestros corazones eran puros e inocentes». Pacheco pudo haber escrito la obra desarrollando el contraste entre dos parejas; pero así no sería un drama romántico sino un melodrama sentimental con un final casi feliz. En este caso, sin embargo, el papel y los diálogos de Rujero sirven para recalcar la diferencia entre su situación y la de Alfredo.

Esta última es absolutamente romántica. Como Macías y los otros grandes héroes románticos, Alfredo no está convencionalmente enamorado (Rujero sí). Su amor es una pasión irresistible sin la cual la vida sería insoportable y carecería de sentido. Ni siquiera su alma inmortal tiene importancia, desde el momento en que dice que retaría al mismísimo infierno por Berta. Los dos, tanto él como ella,

desean la bendición de la Iglesia. Pero cuando se les niega siguen juntos, desafiando las leyes de Dios y el rechazo de sus amigos y vasallos. Cuando el retorno de Ricardo revela la última crueldad del destino y la esperanza de conseguir una plena satisfacción amorosa está finalmente perdida, Alfredo, como don Álvaro, se suicida. Rechaza una existencia en la que un hombre como él, descrito en el acto II como modelo de virtud y amabilidad, puede sufrir tales arbitrariedades del destino. El «principio maléfico» al que el griego se refiere aquí no es el mal sino el destino, cuyo ciego espíritu de destrucción entra en conflicto con cualquier visión armoniosa y providencialista de la condición humana. Ésta es la «verdad» de la que habla Alfredo en el acto V, escena 8:

¡La verdad!... ¡La verdad!... Siempre me has dicho lo que llamabas la *verdad*...,  
y esa *verdad* ha sido siempre desoladora.

Es la misma «terrible verdad» que Elvira reveló a Macías en la última escena de amor de *Macías*. La verdad para los románticos subversivos siempre era terrible. Es la «fatal truth» de Byron, la «infausta veritá» de Leopardi, la «triste verdad» de Espronceda, todas ellas absolutamente contrarias a lo que Larra intentó creer cuando, en su ensayo-manifiesto *Literatura*, declaró que la verdad de la imaginación era «una verdad más hermosa». Al reconocer que no hay tal hermosa verdad, Alfredo se maldice y se mata.

### 5.3.6. *El trovador* y Antonio García Gutiérrez

Uno de los más significativos rasgos del drama romántico español es el aire de familia que encontramos en cierto número de grandes obras. David T. Gies ha clasificado y analizado los elementos recurrentes en las más conocidas, exponiendo que «muestran una sorprendente conformidad en la repetición de ciertas imágenes». Se refiere a aquellas relacionadas con la soledad del héroe, la fatalidad, la rebelión y el desencanto amoroso (1982b, pág. 50). Esto indica que estamos en presencia de un punto de vista basado en una común cosmovisión. Se deducen dos consecuencias. Una, recalcada aquí, es que las obras románticas más representativas deben ser estudiadas juntas. La otra es que la atención de los críticos debe centrarse, por lógica, en sus puntos comunes. Gies argumenta que esto nos llevaría a «una gramática de la subversión» (*Ibíd.*, pág. 58) excepto (como él ha demostrado) en el caso de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

El crítico que mejor lo ha visto en *El trovador* es Piero Menarini (1982). En una aproximación que casi podríamos llamar actancial demuestra que García Gutiérrez (1812-1884) está trabajando fundamentalmente con los mismos elementos dramáticos que ya estaban presentes en *La conjuración de Venecia*, *Macías* y *Don Álvaro*: un héroe de incierto *status* social, una heroína angelical, la opresión de la tiranía y/o el destino, una fuerza contraria en forma de figura o figuras hostiles masculinas, la idea del tiempo en contra de los enamorados, un acto final, una escena de revelación y un final trágico. Concluye que «el drama de Gutiérrez se nos revela con un profundo conocimiento crítico de las obras precedentes, junto a una sabia y poco común ca-

pacidad para captar de ellas lo esencial» (*Ibíd.*, pág. 107). La pregunta que surge es hasta dónde «lo esencial» (que Menarini no define) corresponde, en verdad, a la cosmovisión negativa y subversiva que hemos intentado exponer, y que subyace a la elección de los personajes y situaciones en las obras ya comentadas.

Si la puesta en escena de *Don Álvaro*, casi un año antes, fue el acontecimiento teatral fundamental del período romántico, la de *El trovador* el 1 de marzo de 1836 fue, como dijo Menarini, casi tan decisiva, y su enorme éxito, entonces y después, en Madrid y en las provincias, puede decirse que representa la cumbre del teatro romántico en España. Su autor, con veintitrés años, había asimilado las innovaciones de sus predecesores desde Martínez de la Rosa. Identificó las posibilidades del movimiento romántico, y absorbió sus modos y técnicas uniéndolos en una obra cimera. Se hizo famoso rápidamente y fue el primer dramaturgo español llamado a escena para ser ovacionado. *El trovador* estuvo en cartel una quincena —un gran éxito en aquellos días—, se repuso dos veces en el mismo año y pronto fue representada en toda España. Los mejores críticos del momento, Larra incluido, lo vieron como el triunfo definitivo del Romanticismo en España. No debemos ignorar el hecho de que los textos de las obras de éxito se vendieron en gran cantidad y que ejercieron una mayor influencia sobre el gusto del público que las ediciones de libros de poesía o las pequeñas publicaciones como *El Artista*.

El primer acercamiento a *El trovador* debe hacerse a través del, en apariencia, bajo nacimiento de Manrique, algo que está fuertemente recalcado en el primer acto («simple trovador», «hidalgo de pobre cuna» y el «no sois, advertid, / caballero como yo» de Nuño). Este inferior *status* social lo une a sus predecesores Rugiero, Macías y don Álvaro. Esto puede, una vez más, ser el punto de partida para una interpretación de la obra usando la idea de la rebelión del héroe romántico contra la opresión de una sociedad jerárquica. Picoche, en su edición de 1979, comienza por hacer ver que algunos aspectos de la obra pueden llevar a una interpretación política o social e insiste en que un «asunto importante en la obra de García Gutiérrez es el aspecto social» (pág. 26). Sin embargo, sabiendo que la obra no ofrece soluciones al problema de diferencia de cuna y que, en último término, no trata específicamente de ello, vuelve a la religión, cuestión clave de la obra, particularmente en el caso de la heroína, Leonor. Su conclusión es que *El trovador* «no encierra una filosofía religiosa, pero sí una visión personal de la religión y de la moral» (pág. 30). La pasión es vista como algo que conduce a la condenación por parte de un Dios vengativo e iracundo.

Sería deseable que las páginas precedentes hayan hecho ver que dicha interpretación, de ser correcta, se opondría al intento de Menarini, Gies y Shaw, de señalar un punto común de partida para las obras estudiadas. Al mismo tiempo esto haría difícil colocar *El trovador* junto a los varios dramas históricos. La de Picoche, en definitiva, no es una aproximación convincente. Aquí sin duda hay una rebelión social; pero como la existente jerarquía social está todavía aceptada y, hasta cierto punto, considerada como sancionada por Dios, dicha rebelión puede ser vista como símbolo de rechazo de toda idea de un orden divino de las cosas. En realidad, esto es exactamente lo que ocurre cuando Macías rechaza el sacramento del matrimonio, don Álvaro cuestiona las obras de la Gracia y se



mata, y Marsilla clama contra la injusticia de la condición humana, de la que el último responsable es Dios.

La introducción de la idea del destino adverso, el plazo, y las terribles ironías refuerzan la idea de que el verdadero tema del drama romántico no es tan social como metafísico. Dios no es visto como un Dios de Ira; es visto como el carcelero de la prisión de los hombres, un Dios tiránico que se deleita sometiendo a sus criaturas a irónicos tormentos. Así, cuando don Álvaro recuerda su breve momento de satisfacción emocional y felicidad dice: «Así en la cárcel sombría / mete una luz el sayón, / con la tirana intención / de que un punto el preso vea / el horror que lo rodea / en su espantosa mansión» (acto III, escena 3). Éste es el Dios contra el que Adán protesta en *El diablo mundo*: «cruel, con mano impía / llena de angustia y de dolor el suelo» (vv. 5676-5677).

Por eso son tan importantes los motivos de la prisión y del convento en la literatura romántica. En *Macías*, Elvira preferirá vivir como una monja a perder a Macías y casarse con Fernán Pérez, pero en cambio la engañan para situar el sacramento entre ella y su amante. Éste sin vacilar lo rechaza. En *Don Álvaro*, Leonor intenta en vano encontrar ayuda en un convento que la proteja de la adversidad del destino. Berta, en *Alfredo*, busca el mismo refugio sólo después de estar convencida de que la satisfacción a través del amor humano es imposible, pero no antes de haber ignorado los preceptos bíblicos contra el incesto. La Leonor de *El trovador* está hecha de un material más duro. Toma el velo para evitar casarse con el odioso Nuño; pero cuando Manrique finalmente supera sus iniciales escrúpulos religiosos y la solicita que abandone los votos, ella no vacila.

Las escenas 4 y 5 del acto III son la clave del significado de *El trovador*. La insistencia de Picoche en la dimensión religiosa de la obra es completamente correcta, pero olvida el punto esencial. *El trovador* es la obra que más claramente expresa el conflicto entre el amor humano y el amor divino como principio existencial. Como escribe Herrero (1988, pág. 17):

Creyendo a Manrique muerto, y esquivando un matrimonio con el conde de Luna, Leonor profesa en un convento; como monja, es la esposa de Dios. La rivalidad aquí, entonces, no es sólo política sino teológica; es la confrontación verdaderamente romántica: Dios y su ejército de reyes, príncipes y señores, contra el nuevo individuo armado con amor, entusiasmo e inteligencia (traducción nuestra).

Al contrario que las otras heroínas, Leonor ha pronunciado los votos irrevocables. Cuando Manrique va al convento la encuentra, en la escena crucial, ya vestida con el hábito de su orden, que tiene el mismo papel en el simbolismo visual de la obra que el traje de bodas de Elvira en *Macías* o el de Isabel en *Los amantes de Teruel*. Está rezando delante de un crucifijo en su celda. Sin embargo cuando él aparece y reafirma los derechos del amor puramente humano, ella no tiene dudas para desertar de la vida religiosa. El amor humano triunfa aquí de forma clara sobre el amor de Dios. Leonor sitúa, deliberada y conscientemente, su amor por Manrique por encima de su salvación eterna.

Todos los elementos importantes de la obra están relacionados con esto. Debemos señalar tres aspectos. El primero es la excepcional importancia de Leonor

como la más memorable heroína romántica en las obras que estamos examinando. No es simplemente, como dice Menarini (1982, pág. 98), que sea mucho más activa que Laura en *La conjuración de Venecia* o que Leonor en *Don Álvaro*, que simplemente sufren. La cuestión es que casi todo el peso del mensaje romántico en la obra es transferido de Manrique, como héroe, a ella, como arquetipo de heroína romántica. Es ella la que tiene los grandes soliloquios en la obra, no él. Si lo deseamos, podemos descontar su temprano discurso: («Yo para llorar nací; / mi negra estrella enemiga, / mi suerte lo quiere así»; acto I, escena 3), como retórica romántica convencional, aunque incluso aquí ya une el amor con el principio existencial: «Despreciada, aborrecida / del que amante idolatré / ¿qué es para mí ya la vida?» Estos versos cobran significado cuando la vemos ignorando los dictados divinos, rompiendo sus votos como monja y luego suicidándose. Manrique corresponde de forma predecible, un poco tarde: «creerte de-seo / para amarte y existir» (acto I, escena 4).

La primera escena clave es la 6 del acto II, en la que Leonor, a punto de profesar, reitera que la vida sin el amor de Manrique es insufrible. No hay un impulso espiritual detrás de sus votos, y lo expresa claramente: «Tiemblo / porque a ofender voy a Dios / con pérfido juramento», y refiriéndose a Manrique continúa: «Todavía / delante de mí le tengo / y Dios y el altar y el mundo / olvido cuando le veo». No puede ser más explícita. En la segunda escena clave, la 4 del acto III, ella reitera su orden de prioridades: «Cuando en el ara fatal / eterna fe te juraba / mi mente, ay Dios, se extasiaba / en la imagen de un mortal, / imagen que vive en mí, / hermosa pura y constante, / No; tu poder no es bastante / a separarla de aquí. / Perdona, Dios de bondad, / perdona, sé que te ofendo...». El amor, que triunfa del sacramento del matrimonio en *Macías* y supera la prohibición del incesto en *Alfredo*, pasa aquí por encima de los votos más sagrados. En el siguiente acto Leonor proclama: «Esposa yo de Dios, no puedo serlo; / jamás, nunca lo fui... Tengo un amante / que me adora sin fin, y yo le adoro» (acto IV, escena 5). En ningún lugar la religión romántica del amor está más claramente expresada en relación con la fe tradicional. Es sorprendente que Kirkpatrick, que dedica tanto espacio a la Elvira de Larra, ignore absolutamente a la heroína de García Gutiérrez, quien, más que ninguna otra, desafió el papel convencional de la mujer en el teatro romántico español.

La segunda característica importante de las que mencionábamos tiene que ver con la estructura dramática de *El trovador*. En *Don Álvaro*, como dijimos anteriormente, Rivas rompió deliberadamente la más lógica composición de la trama para realzar la dimensión religiosa en el acto II, así como para revelar la ironía de la relación existente entre don Álvaro y don Carlos en el acto III. Aquí debemos advertir que, exactamente por las mismas razones —para realzar la ironía y así dar más peso a la maldad del destino—, García Gutiérrez prepara deliberadamente el diseño de su trama para que al final del acto II Manrique llegue al convento justo a tiempo de evitar que Leonor tome los votos. Pero fracasa en su intento y los enamorados son separados en un momento crítico. ¿Por qué? Está bien claro que García Gutiérrez sabía perfectamente lo que estaba haciendo. Su objetivo, al posponer la decisión de Leonor de volverse a unir con Manrique hasta después de que ella haya pronunciado sus votos, es subrayar, por una parte, toda la ironía de los acontecimientos, y por otra, resaltar el triunfo

del amor humano sobre la religión. Lorca, un ávido estudiante de las obras románticas, debió de tener bien presente este famoso precedente cuando pospone la fuga de los enamorados en *Bodas de sangre* hasta después de la ceremonia de la boda. En *Il trovatore* de Verdi las dos visitas al convento de Manrique fueron reducidas a una por el libretista Cammarano, a pesar de la oposición de Verdi, que había comprendido claramente las intenciones de García Gutiérrez. Así, en la ópera, el significado esencial de la obra de García Gutiérrez fue intencionadamente oscurecido por la censura papal. Este mismo hecho subraya lo subversivo de la obra.

La trama es soberbiamente dramática, con las mejores escenas finales de todo el drama romántico. El primer conflicto entre el conde de Luna y Manrique crea un espléndido clímax para el acto I, al salir los dos de escena con las espadas desenvainadas. En el mismo acto el lírico lamento de Leonor en la escena 3 proporciona un buen contraste a la inesperada aparición de Manrique y su viril discurso, ardiendo como está por los celos; el tono pasa de repente de una clave menor a una mayor. Cuando los amantes se están reconciliando aparece el conde y el acto termina con un episodio de suspense y arrogante desafío. Los actos II y III, como ya hemos visto, contienen el *quid* simbólico de la obra, visible en el contraste entre sus respectivas escenas finales. En la primera, la religión parece triunfar al no lograr Manrique interrumpir la ceremonia en la que Leonor toma los votos, mientras que en la segunda, él triunfalmente la arrebató. Es aquí cuando ella se sitúa en primera línea de la acción y adquiere su talla de gran heroína romántica. Estos dos actos representan las escenas donde la acción parece ir hacia una conclusión feliz. El destino, que ha empezado a intervenir al final del acto II, se deja ver de nuevo en el acto IV cuando la captura de Azucena precipita la destrucción del ideal amoroso y provoca la muerte de los amantes. La escena final de este acto, con la explosión de desesperanza de Leonor, es la única que no supone un clímax dramático, sino conmovedor. Está diseñada para contrastar con el tremendo final de ejecución de Manrique, suicidio de Leonor y venganza de Azucena.

El tercer y último elemento notable de la obra es el más significativo y más ignorado tema del drama romántico, la ironía. La simetría entre los actos II y III es de gran importancia. La elección que hace Leonor, felicidad en la tierra antes que la salvación en el cielo, es recompensada por la elección que Manrique debe hacer entre amarla a ella y la obligación de tratar de salvar a Azucena. En realidad, lo que aquí encontramos es una doble ironía, ya que Manrique es manejado por el destino para que sacrifique a la mujer que ha desafiado a Dios y al hombre por él, a cambio de un infructuoso intento de salvar a una mujer que en realidad no es su madre.

Desde la crítica de la obra que hizo Larra se viene diciendo que tiene dos diferentes cadenas de episodios. Pero nosotros estamos de acuerdo con Alborg en que «son como dos brazos de un mismo cuerpo, que se completan y se ayudan» (1980, pág. 578). Vemos, por ejemplo, cómo la cuasirrevelación de Azucena a Manrique de su verdadero parentesco ocurre justo entre su primera visita al convento y la segunda, cuyo éxito inicia la trágica segunda fase de la acción. Lo que ella aclara al público no sólo crea la ironía del sacrificio de Leonor, sino que también une las dos líneas de acontecimientos de la obra y presagia el clímax.



Críticos recientes han tendido a contradecir las primeras interpretaciones del papel de Azucena. Dos han intentado negar el punto de vista de Adams, para quien ella está dominada por una sed de venganza que perdura hasta su última amarga lágrima al final de la obra (véase Adams, 1922, pág. 91; Johnson, 1970, págs. 14-18; Siciliano, 1971). Johnson y Siciliano sugieren que el miedo es mucho más decisivo en su carácter, y también afirman que lo patético es mucho más relevante para comprender su situación que la venganza. Al mismo tiempo, su amor por Manrique y su dependencia de él están tan fuertemente subrayados que difícilmente podemos aceptar la idea de que por más de veinte años ella ha estado ocultando su plan de venganza. En otras palabras, Azucena es tan víctima como Manrique y Leonor. Siciliano señala que junto al malaventurado amor de esta última estamos obligados a reconocer «el amor fatal, desesperado, trágico de una vieja por su hijo» (1971, pág. 114). Así un irónico destino interviene para entretejer las dos ramas de la trama, creando un amor para destruir el otro (como también ocurre en *Los amantes de Teruel*), y herir con ciega imparcialidad a Azucena e incluso a don Nuño. Este último mata sin querer a su propio hermano, como Morosini en *La conjuración de Venecia* a su propio hijo. Todos estos personajes representan al género humano, todos sufren. Pero no por haber violado los mandamientos de un Dios de la Ira. El pecado no es el tema aquí; la maldad está en la condición humana.

García Gutiérrez nunca escribió otra obra que se pueda comparar con *El trovador*. Las que se mencionan con frecuencia en relación con la culminación del teatro romántico son *El paje*, llevada a escena el 22 de mayo de 1837, y *El rey monje* (18 de diciembre de 1837). Como *Carlos II el Hechizado* (2 de noviembre de 1837) de Antonio Gil y Zárate, éstas son obras que tratan del tema principal del drama romántico, el amor como único valor absoluto, pero que no consiguen elevarlo a metáfora existencial. Para que la idea del amor, cruzado por el destino, llevando al sufrimiento y la muerte, pueda funcionar como una crítica de la vida, los protagonistas tienen que convertirse en víctimas sin ser culpables. El paradigma es *Los amantes de Teruel*, en la que todos los principales personajes, incluido Azagra (pero excluyendo a Zulima), están idealizados hasta el máximo para realzar la injusticia inherente a la cadena de acontecimientos que causa la muerte de los enamorados.

En *El paje* y *El rey monje*, en cualquier caso, no ocurre esto. En la primera de ellas, Ferrando, el paje de quince años de doña Blanca, de quien él está apasionadamente enamorado, es en realidad su hijo, que ha sido criado por una madre adoptiva. Cuando su padre, don Rodrigo, el amante de Blanca, aparece, ésta induce a Ferrando a asesinar a su marido, don Martín, y es castigada cuando, al mismo tiempo que se prepara para su noche de bodas con Rodrigo, Ferrando se envenena en el dormitorio de ella. Su muerte destruye cualquier felicidad posible para su madre y su padre. Caldera y Calderone dicen: «*El paje* no se proponía nada más que llevar a sus extremas posibilidades la utilización de ciertos recursos románticos, empujándolos hacia lo novelesco» (1988, pág. 491). Lo mismo pasa con *El rey monje*, en la que el monje, don Ramiro, se convierte brevemente en rey de Aragón. A pesar de sus votos no tarda en comprometerse con Isabel. Su injuriado padre la encarcela en su casa después de preparar su fingida muerte. Como rey, Ramiro ejecuta al padre de Isabel, pero no antes de que

el hermano de ella, Alfonso, haya asumido la responsabilidad de vengar su deshonra. Despojado de la corona y otra vez monje, Ramiro recibe la visita de Isabel, en quien reconoce a su amor perdido. Alfonso aparece, pero es privado de atacar a Ramiro por el debilitamiento y muerte de éste. Isabel queda llorando las muertes de su padre y de su amante.

En ninguna de estas obras encontramos la casualidad convertida en destino, como sí ocurre con los muchos y diferentes infortunios que se encargan de hundir a don Álvaro, Manrique o los amantes de Teruel. Ferrando pierde cualquier posible estatura simbólica como víctima de la injusticia de la vida asesinando a un inválido indefenso. En *El rey monje*, no es la maldad de las cosas lo que impide a Ramiro encontrar la felicidad con Isabel, sino primero sus propios votos y luego la maniobra del padre de ella. El móvil de la acción de la obra es la propia personalidad de Ramiro, que lo lleva primero a ultrajar el honor de don Ferriz y luego a una sangrienta tiranía. Ni Ferrando ni Ramiro pueden sostener la comparación con ninguno de los grandes héroes del verdadero drama romántico. Tampoco sus circunstancias ni su mínimo nivel de introspección nos sugieren las preguntas sobre la condición humana que sí están implícitas incluso en *Alfredo*. La importancia de *El paje* y *El rey monje* está en el modo en que ilustran lo que ocurre con los *topoi* románticos cuando no están investidos de un significado simbólico: quedan automáticamente trivializados. Como algunos otros románticos, ante todo Rivas, García Gutiérrez se aparta progresivamente del Romanticismo subversivo. Escobar (1982), en un artículo sobre *Juan Lorenzo* (1865), documenta su posterior actitud conservadora.

### 5.3.7. *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate

*Carlos II el Hechizado* de Gil y Zárate (1796-1861) pertenece a la misma categoría que *El paje* y *El rey monje*. La trama desarrolla el frenético amor que hacía la angelical heroína, Inés, siente el confesor real Fr. Froilán. Ella en cambio ama a un paje, Florencio. Enfurecido por su negativa, Froilán consigue convencer a la Inquisición de que Inés ha hechizado al rey. Cuando, después de su arresto, ella sigue despreciando sus insinuaciones, él logra que la quemem como a una bruja, a pesar de que en el último momento el rey la reconoce como hija ilegítima. Florencio, sin embargo, venga su muerte agrediendo a Froilán. Una serie secundaria de acontecimientos muestra cómo el débil e histérico Carlos II es engañado por una pandilla de cortesanos y clérigos para que deje su trono al príncipe francés de Anjou en vez de al pretendiente austriaco. La obra tuvo un *succès de scandale* y provocó vivas reacciones de la crítica, como Caldera y Calderone señalan: «En el fondo de la obra late claramente una especie de propaganda en favor de la liberación de España de la sujeción a Trono y Altar» (1988, pág. 487). En ese sentido es una genuina, aunque a veces cruda, ilustración de la ideología del Romanticismo liberal, y merece atención por esa razón.

Pero su connotación subversiva en lo político no es suficiente para hacerla realmente significativa. Su tema, el irresistible poder de la pasión, es el gran tema romántico. Que la figura central sea un clérigo ofrece la posibilidad de traer a colación el conflicto entre el amor a Dios y el amor a la mujer. La imagen de

prisión está presente en el acto IV, que ocurre en el calabozo de la Inquisición. El acto V comienza en el Panteón de El Escorial, otro emplazamiento evidentemente romántico. A pesar de todo ello, a la obra le falta profundidad, esencialmente porque Froilán no es el héroe sino el villano. Por otra parte, debemos identificarnos con su lucha interior cuando exclama: «¡Mis votos! Bien lo sé... duro, tremendo, / imposible deber fieros me imponen, / cambiando en crimen inocente afecto...» (acto I, escena 7). Si no fuera por su comportamiento, deberíamos ver en él a una figura trágica cuyo destino está sometido a fuerzas que lo sobrepasan. Si Inés hubiera aceptado su amor, podríamos haber visto en ella otra patética víctima de las circunstancias crueles. Pero no es la lucha interior de Froilán el aspecto central de la obra; es su sádica e hipócrita venganza en la inocente Inés después que ésta lo rechaza, junto a la debilidad del rey y su fracaso en protegerla. Los aspectos anticlericales y antimonárquicos de la trama prevalecen sobre lo que podría haber identificado la situación de Froilán con la de Leonor en *El trovador*. Si Froilán e Inés hubieran compartido la celda de la Inquisición antes de haber renunciado a su amor, la imagen de la prisión podría haber sido tan significativa como en *Don Álvaro*. Si la escena en el panteón estuviera relacionada con su condena y no con la sucesión de la Corona, o al menos con ambas, su simbolismo podría haber sido tan importante como la del panteón en *La conjuración de Venecia*. *Carlos II el Hechizado* contiene una crítica de ciertos aspectos de la España tradicional, pero no incorpora una crítica significativa de la vida.

### 5.3.8. *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch

Antes de aventurarnos en una discusión de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (1806-1880), es importante aclarar que el texto comúnmente leído hoy no es exactamente el mismo que se representó el 19 de enero de 1837. Aunque la base de la obra no varía demasiado, las últimas refundiciones tienen diferencias con respecto a la obra original, y es la versión de 1837 la que tendremos aquí en cuenta. Un segundo punto importante es que Hartzenbusch originalmente abandonó la obra, por casi dos años, porque era demasiado parecida a *Macías* de Larra. Esto subraya lo dicho anteriormente en relación con *El trovador*. No es simplemente que *Macías* y *Los amantes de Teruel* tengan en común un padre ambicioso, un plazo, un matrimonio basado en datos falsos, la llegada del amante demasiado tarde para evitar el matrimonio y la muerte tanto del héroe como de la heroína. Si es verdad que un trabajo artístico contiene una metáfora de la realidad, entonces estas dos obras tienen la misma metáfora e ilustran la misma visión de la condición humana. Como siempre, los críticos no están de acuerdo sobre el significado de la metáfora. Picoche, por ejemplo, en su excelente edición, no intenta situar *Los amantes de Teruel* en el mismo contexto que el resto de las obras románticas que hemos estado viendo, ni tampoco interpretar el tema del amor en relación a la religión romántica del amor (y su función como refugio de un mundo de maldad). Él permanece fiel a la idea de Peers y otros, para quienes el drama romántico español, a excepción de *Don Álvaro*, es «cristiano, patriótico y tradicionalista» (Picoche, 1980b, pág. 11). Mencionar la si-



militud entre *Los amantes de Teruel* y *Macías*, y luego intentar llevar la obra al terreno del nacionalismo, tradicionalismo y Romanticismo histórico encierra una contradicción.

Una característica de la obra es el esmerado equilibrio que Hartzenbusch mantiene entre el héroe y la heroína. En las obras ya consideradas, la heroína es arrastrada por el destino del héroe. Esto no ocurre en *Los amantes de Teruel*. Además, mientras que en *Don Álvaro* Leonor desaparece desde el final del acto II hasta el punto culminante del acto V, aquí es Marsilla la que se ausenta del centro de la obra. ¿Por qué? Evidentemente para concentrar la atención de esta parte de la acción en Isabel, quien ocupa su lugar junto a la Leonor de García Gutiérrez como una de las dos grandes heroínas románticas españolas. Todo el problema, desde el punto de vista del autor, es crear en la mente del público el adecuado clima para aceptar el hecho de que los dos enamorados mueran al mismo tiempo y no por una causa externa (como ha sido el caso de las obras anteriores), sino simplemente como resultado de admitir que no queda esperanza de satisfacer el amor ideal. Concebirlo de otra manera sería aceptar que hay una ley mayor que la del amor. Esto, como hemos visto desde *Macías*, no cabe. Las vidas de los enamorados se desvanecen con la extinción de su última oportunidad de felicidad. Sus muertes simultáneas son con mucho el acontecimiento menos verosímil de todo el drama romántico, y por fuerza han de tener un significado simbólico. Es inútil verlo de un modo realista, y no menos absurdo comentar como Alborg: «Sería impropio, como sabemos, juzgar esta dramática con criterios de hoy» (1980, pág. 519), lo cual es meramente eludir el problema. Si *Los amantes de Teruel* es, como insiste Alborg, «un drama romántico, genuinamente romántico» (*Ibíd.*, pág. 538), es porque su final simboliza, más que ningún otro, la convicción romántica de que la vida sin amor es peor que la misma muerte.

*Los amantes de Teruel* no es sólo el drama más lírico de los referidos, incluso en su forma original, sino también el más irónico. En esta ocasión no es tanto la venganza ni la codicia lo que separa a los amantes. Es el mismo amor el que destruye sus esperanzas. El amor de Zulima por Marsilla (mucho más verdadero que el de Fernán Pérez en *Macías* o el de don Nuño en *El trovador*, porque Zulima arriesga su vida y su rango); el amor de Isabel y Rodrigo, especialmente después del cambio de éste en la escena 3 del acto IV, cuando incluso él alcanza el nivel ideal establecido por Marsilla en su gran discurso en la escena 5 del acto I, el nivel requerido para la conclusión de la obra.

No resulta adecuado expresar el conflicto en *Los amantes de Teruel* como Engler (1980, págs. 3-9) propone en el único artículo moderno significativo acerca de la obra, donde insiste en «la inevitable lucha entre el poder de la pasión y un conocimiento profundo de las complejidades y limitaciones inherentes a la condición humana». Si «Marsilla e Isabel son destinados por Dios al “fino amor”, amor infeliz», ¿qué nos dice eso acerca de un Dios bueno? Si aceptamos que Marsilla, al igual que Macías, «amenaza destruir con su mera presencia los vínculos sagrados (del matrimonio de Isabel con Rodrigo) formados por Dios mismo», presumiblemente debemos concluir que Dios ha destinado a Marsilla a desafiar el sacramento que Él mismo ha instituido. En realidad, Engler es perfectamente consciente del hecho de que el amor de los enamorados no tiene

nada que ver con Dios, a pesar de las convencionales referencias a la divinidad en la obra. No sólo se refiere a «las exigencias insistentes de Marsilla para que [Isabel] desafíe el orden humano», sino que también cita las palabras de Isabel en la escena 1 del acto IV, cuando la heroína reconoce que la «voz sediciosa, terrible» que la tienta a persistir en el amor ideal viene «sin duda» desde el infierno. El mismo lenguaje que usa Engler a propósito de Marsilla: «enemigo del orden social y divino», «rebeldía final contra el orden cósmico», «el carácter fatal de su pasión», revela su convicción de que Marsilla pertenece al grupo de figuras románticas que, como dice Cardwell, vienen a reconocer, como resultado de sus experiencias, la injusticia cósmica.

Otro aspecto del artículo de Engler es su referencia a Denis de Rougemont y su (no siempre útil) libro *El amor en el mundo occidental* (1956), que también influyó mucho a Sánchez en su visión del teatro romántico. El defecto del libro de Rougemont para la crítica del Romanticismo es que, trazando la historia del tipo de amor que él discute, no entiende que la crisis espiritual e ideológica de finales del XVIII y principios del XIX cambia totalmente la situación y da un nuevo contexto a la pasión humana. El crítico que ha comprendido esto más claramente es Herrero en su ensayo sobre la «Teología romántica» (1988, págs. 2, 6, 16). Señala que tanto el héroe como la heroína románticos se ven a sí mismos alejados de conseguir el amor ideal «por una ley natural y social sostenida por la autoridad divina». Nos recuerda que Julie en *La nueva Eloísa* de Rousseau «nos acaba de contar que espera estar en presencia de Dios, y luego expone con absoluta claridad que Su presencia no puede colmar las supremas aspiraciones de su alma; sólo en el amor puede realizarse». Recalcando la incompatibilidad del amor ideal romántico con la creencia religiosa ortodoxa, escribe:

El Dios que aseguró al amante la reunión con el amado en el Más Allá era el mismo Dios que, durante mil años, había mantenido la jerarquía de poderes que, dividiendo a los hombres en clases y estableciendo a la aristocracia como clase dominante, evitó que Saint-Preux se casara con Julie; el mismo Dios que, como fundamento de la familia y de la santidad e indisolubilidad del matrimonio, evitó que Wérther se casara con Lotte. Dios fue de hecho la piedra en la que se basó el Antiguo Régimen (traducción nuestra).

Para Herrero, la más clara ilustración de su punto de vista es *El trovador* de García Gutiérrez. Pero es en *Los amantes de Teruel* donde se alcanza la mejor confirmación de sus argumentos, porque su final es la expresión suprema del amor romántico.

Lo que tiende a confundir la cuestión es el tan citado discurso de Marsilla: «Al darme el humano ser / quiso sin duda el Señor / destinar al fino amor / un hombre y una mujer... / ... y parecía un querer / tan firme en almas de niño / recuerdo de otro cariño / tenido antes de nacer...» (acto I, escena 5).

El problema es cómo podemos conciliar lo que realmente pasa en *Los amantes de Teruel* con el origen divino que se atribuye a la relación amorosa de Marsilla e Isabel. Engler trata de explicar esta discrepancia arguyendo que hay un conflicto en la mente del propio Hartzenbusch:

Para los amantes, el amor es un fenómeno transfigurador, fuerza que los llevará a un estado trascendental fuera de toda experiencia humana ordinaria, a un absoluto inefable, irreconciliable con el mundo, pero que para ellos es más real que el mundo mismo. Para el propio Hartzenbusch, sin embargo, esa virtud salvadora del amor no es tan evidente. La escena final de drama, en sí, es evidencia de las dudas y la ambivalencia que siente el autor sobre el mito de *Eros* representado en la historia de Marsilla e Isabel (1980, pág. 11).

Estas dudas y ambivalencia, continúa, se manifiestan en los otros personajes (Rodrigo, Zulima, Margarita), que se convierten en instrumentos del destino, que a su vez destruye las esperanzas de felicidad de los enamorados. No está claro cómo su amor puede ser de inspiración divina y a la vez verse destruido por el destino adverso. La interpretación de Picoche (que la obra ilustra el conflicto entre el amor perfecto y la vida de cada día) hace todavía menos justicia al tema.

Al contrario, aquí Hartzenbusch lleva a su conclusión lógica el punto de vista romántico, tan marcado en las obras anteriores. Lo que su obra nos dice es lo que *Don Álvaro* y *El trovador* nos enseñan a su modo: que el amor humano es el único principio positivo, resistente y existencial. La prueba de que el mundo es un Mundo del Mal es que este principio está condenado a fracasar, pero no por culpa de los que buscan su felicidad en él. La religión no tiene una fuerza lo suficientemente grande como para contrarrestar la hostilidad del destino que los destruye, y su promesa de un mundo benevolente y providencial es negado por las ironías de las que están rodeados. La primera de estas ironías es visible desde la escena inicial de *Los amantes de Teruel*. Ya hemos mencionado la importancia del símbolo romántico de la prisión. Aquí está recalcado desde el mismo momento en que se levanta el telón: Marsilla está cautivo al comenzar la obra. El papel del amor, como sabemos por la reclusión de Adán en *El diablo mundo* o la de don Álvaro, suele ser irónico. O pone a la víctima sobre aviso de la prisión de la vida, o, si hay liberación, el prisionero pronto será objeto de un sufrimiento todavía mayor fuera de la celda. Así ocurre con Marsilla. En cierto modo, el amor de Zulima lo lleva al lugar donde puede descubrir la conspiración contra su marido y así liberarse. Pero, como don Álvaro, deja la cautividad sólo para encontrarse desposeído de toda esperanza de felicidad y para morir desesperanzado.

Como Marsilla no reaparece, después del acto I, hasta la segunda parte del acto IV, en el cuerpo de la obra el peso cae sobre Isabel. Una vez más Hartzenbusch se mantiene fiel a la fórmula romántica, pero sabe aumentar su intensidad dramática. En las heroínas que hemos visto hasta ahora el destino ataca a través del héroe. También a Isabel, pero Hartzenbusch añade otra vuelta de tuerca introduciendo la figura de doña Margarita y su secreta culpabilidad. Además, ¿cuál es la función de la reconciliación entre don Pedro, el padre de Isabel, y don Martín, el de Marsilla? Por una parte, aparta un obstáculo para el matrimonio de los enamorados; y por otra, exalta al personaje de doña Margarita y ayuda a justificar el terrible sacrificio que le pide a Isabel en el acto III. El impacto real del acto segundo, con todo, viene del contraste de sus dos partes. En la primera, Margarita salva a su marido de un peligro mortal evitando el duelo; y en la segunda, es recompensada al ser forzada a sacrificar la felicidad de su hija. El contraste es de-



masiado brutal como para no ser deliberado. Se ve todavía más claro cuando, tras el diálogo en que Margarita promete a Isabel su intercesión («Yo mi palabra te empeño, / no será Azagra tu dueño, / yo anularé la promesa»; acto II, escena 6), se ve forzada a humillarse ante el chantaje de Azagra en la siguiente escena.

Así al comienzo del acto III el proceso de intensificación de la visión romántica del protagonista como víctima empieza a verse claro. El destino ha golpeado independientemente a los dos enamorados, en cada caso usando como agente una pasión adúltera. En este acto central la talla de Isabel como heroína, la única en el teatro romántico que tiene que tomar una decisión genuinamente trágica (si bien ayudada por las falsas noticias de la traición y muerte de Marsilla), llega a su máximo esplendor. El amor filial choca con la necesidad de traicionar los ideales románticos del amor, para producir un momento de gran emoción cuando ella decide hacer el sacrificio que le demandan. Pero en ambos casos, el suyo y el de Marsilla, la lucha contra la hostilidad de la vida produce una amarga visión de la misma. El discurso de Isabel al final de la escena 1 del acto IV indica la tentación justificada de rebelarse contra el orden moral y social en nombre del amor. Pero el destino todavía le tiene otra ironía reservada. Tan pronto como Rodrigo la libera de su promesa, su padre, por su parte, pide su matrimonio, y no, como en el caso de don Nuño en *Macías*, por una innoble ventaja personal, sino por el más alto de los motivos: gratitud. Entonces, cuando ya había finalizado el banquete nupcial, las noticias acerca de Marsilla llegan demasiado tarde. En vano Margarita, como Laura en *La conjuración de Venecia*, reza pidiendo asistencia divina. Sólo le queda a Marsilla oír las terribles noticias. Su respuesta es tan predecible como la de Macías. Los vínculos matrimoniales que no están santificados por el amor son sacrílegos, dice. Pero más que contra esto, su ira está dirigida contra un Dios injusto: «Potestades / del mal, a quienes Dios para juguete / me quiso dar, reíd» (acto IV, 2.<sup>a</sup> parte, escena 4).

En el último acto la ironía final se consuma. Marsilla vuelve rico y lleno de honores sólo para encontrar que el destino ha ordenado así las cosas y que Isabel está casada, y peor aún, que no existen razones para invalidar la ceremonia, ya que para proteger a su madre, Isabel es forzada a insistir en que ha consentido libremente el enlace. No queda esperanza. A pesar de sus grandes celos Marsilla se siente incapaz de matar a Azagra cuando discuten. Sus comentarios amargos («¡Maldito el hombre que virtudes siembra / si ha de coger cosecha de desgracias!» [acto V, escena 3]), subrayan el tema más profundo de la obra. Ésta no es un melodrama del siglo XVIII en que la Providencia interviene al final para recompensar fidelidad y magnanimidad. En la escena 2 del acto V, Isabel, sin reparar en la contradicción que implican sus palabras, pide a un Dios benevolente que le permita morir para unirse para siempre con Marsilla en el Cielo. Hartzenbusch suprime la escena en la refundición. Picoche predictiblemente lo desapruueba, pero nosotros podemos aplaudir la decisión. La continua sucesión de infortunios que recae en los amantes, aunque no por su culpa, no puede ser conciliada con ninguna armoniosa interpretación de la condición humana. Mueren, no de amor, sino de la imposibilidad de colmar su amor. Sus muertes, como el suicidio de don Álvaro, proclaman el triunfo del Mal.

A veces se dice que una de las principales diferencias entre la literatura del siglo XIX y la del XX es que la tendencia de la del primero fue presentar alentadoras metáforas de la realidad, mientras que la del segundo ha sido presentarlas inquietantes. Ahora bien, las inquietantes metáforas de la realidad en los tiempos modernos comienzan con la facción subversiva del Romanticismo.

Sin embargo, mientras que debemos recalcar que muchas de las mejores obras románticas surgieron en España de esa crisis, tiene que observarse que los románticos subversivos eran una minoría, y que algunos de ellos pronto cambiaron de actitud. Más característico de esta época, aunque mucho menos creativo, y hoy anacrónico, fue el Romanticismo «histórico» que derivó de los Schlegel, Madame de Staël y Böhl de Faber. Se intentó hacer una literatura caracterizada por, en palabras de Böhl, «cuanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razón con sana doctrina y divertir el entendimiento sin peligro» (*Crónica Científica y Literaria*, número 3, Madrid, 1817; *cit.* en Carnero, 1990, pág. 125). Lo que para el Romanticismo subversivo implicó en esencia una búsqueda de un nuevo entendimiento de la condición humana, para los románticos tradicionalistas implicó la propagación de un mito de sociedad en el que la fe fuera universal, la monarquía estuviera por encima de las críticas y las jerarquías sociales fueran aceptadas como institución divina. Esto es lo que explica la debilidad del Romanticismo tradicional.

El líder de los dramaturgos tradicionalistas fue sin ninguna duda Zorrilla, y nunca mejor que en su más famosa obra *Don Juan Tenorio*. Gies (1980, 1982a) insiste en la reconciliación del catolicismo popular y la religión romántica del amor y, una vez más, la alentadora metáfora que subraya su obra; «Don Juan», escribe, «no es el mensajero del revolucionario fervor, frustración, egocentrismo y pesimismo. Es el mensajero de la esperanza, el mensajero de un Mundo Bueno» (1980, pág. 346). Una vez que el «Mundo Bueno» fue nombrado, el círculo creativo del drama romántico español llegó a su fin.

### 5.3.9. *El astrólogo de Valladolid* de José García de Villalta

José García de Villalta (¿1798-1850?), liberal, amigo de Espronceda, a su vuelta del exilio en Inglaterra fue activo propagador de las ideas románticas en sus colaboraciones periodísticas y también como traductor de *El último día de un condenado a muerte* (1834) de Víctor Hugo; su nombre se halla ligado a la novela *El golpe en vago*, y como dramaturgo es conocido, sobre todo, por la traducción de *Macbeth* (1838). Su reducida y discreta actividad teatral se halla limitada a un par de obras que obtuvieron cierto éxito: la comedia de estirpe moratiniana *Los amoríos de 1790* (1837) y *El astrólogo de Valladolid* (1839).

A diferencia de otros dramas mencionados aquí, éste debe su interés a la intención del autor de utilizar una evocación de las intrigas cortesanas y de la guerra civil en la España del siglo XV para enviar un mensaje de optimismo y esperanza al público de su propia época. La acción se desarrolla a mediados del reinado de Enrique IV de Castilla, el Impotente (1454-1474), y trata la rebelión de los vasallos del rey, don Juan de Pacheco (marqués de Villena) y don Pedro Girón (maestre de Calatrava) con el apoyo del arzobispo de Toledo, Fonseca.

Los nobles tienen preso al hermano del rey, Alfonso, en Burgos, y amenazan con destituir a Enrique y coronar en su lugar a Alfonso, si aquél no consiente el matrimonio entre su hermana Isabel (la futura Reina Católica) y el maestro. Desbarata los planes de los nobles el doncel don Ferrán, un hidalgo joven, paje del rey, enamorado de la princesa. En el momento culminante del drama, cuando todo parece conspirar contra Isabel, Ferrán revela su verdadera identidad, que es la del heredero del trono de Aragón, el futuro Fernando V.

Durante la mayor parte de sus cinco actos el drama sigue el modelo del *Macías* de Larra, pero sin el problema de un «plazo». Ferrán, valeroso y bello, pero aparentemente pobre y sin prestigio, se ve obligado a hacerse a un lado mientras los nobles urden sus maniobras en torno al rey vacilante y la infeliz princesa. La acción forzosamente resulta algo lánguida, a causa de la falta de equilibrio entre las dos fuerzas contrapuestas: al rey Enrique le faltan la voluntad y el poder de luchar contra sus vasallos con posibilidades de éxito. Como consecuencia, la acción se desenvuelve de una manera más narrativa que dramática. En la ausencia de verdadera tensión generada por un conflicto convincente, el interés del público se centra en las maquinaciones astutas y ambiciosas de Villena y en la situación cada vez más patética de Isabel. Villalta no siempre logra que cada acto tenga un clímax satisfactorio. De los cuatro primeros, sólo el segundo termina con una situación de auténtico suspense, pero al empezar el acto tercero nos damos cuenta de que no ha cambiado nada importante. Otra vez, al final del acto cuarto, Isabel parece a punto de ceder y aceptar casarse con el maestro, pero ahora Villalta está pronto para revelar la identidad de Ferrán e imponer el *happy ending*. Es evidente que los nobles en rebelión contra el monarca representan a los carlistas, mientras el triunfo final de Isabel está presentado explícitamente en la última escena como un presagio del reinado feliz de Isabel II (que entonces sólo contaba nueve años de edad). De los dos momentos más memorables de *El astrólogo de Valladolid*, uno corresponde a la escena 6 del tercer acto, en la que el licenciado (que, como el astrólogo mismo, no contribuye nada a la acción) se enfrenta audazmente con Villena para afirmar que el mérito personal y el trabajo importan más que la sangre noble. Su título, dice, «no fue de mis padres heredado / cual los títulos son de la nobleza», y prosigue: «Si hubiérades, gran duque, por fortuna / oído de los sabios la enseñanza / mientras vivíais en deliciosa holganza, / vierais que en vos no llega el mental vacío / ni aun para merecer que estudiantuelo / os llamasen un día».

En sus palabras escuchamos la voz de una nueva clase social, la de la burguesía ilustrada, que anuncia su presencia en la escena política. La otra escena muy eficaz es la novena del cuarto acto, en la que Isabel anuncia frases llenas de ardiente y conmovedor patriotismo, ofreciendo sacrificarse en aras del bien común:

Soy de Castilla, que vida me dio,  
combatí esforzada la adversa fortuna;  
a mi patria, empero, no combato yo.  
Y si en holocausto la triste Castilla  
demanda mi sangre, pide mi penar,  
la frente serena bajo la cuchilla  
tenderé gustosa sobre el patrio altar.



Por una vez el drama histórico romántico no desarrolla el conflicto trágico entre el amor y el destino, sino que hace un comentario indirecto sobre las condiciones político-sociales del momento.

### 5.3.10. José de Espronceda

Si Espronceda representa, en lo tocante a su obra poética, la cumbre del Romanticismo español, no puede decirse lo mismo de su teatro. Más arriba se ha discutido lo que pueda tener de aproximación al drama romántico su tragedia *Blanca de Borbón*; sólo nos queda tratar aquí brevemente de *Amor venga sus agravios*, drama histórico en prosa estrenado y publicado en 1838, y escrito en colaboración con un autor hoy olvidado, Eugenio Moreno López, que unos años antes (1835-1836), y en unión, a su vez, de González Bravo, había publicado la novela, ambientada en el siglo XI, *Ramón Sánchez de Guzmán*.

*Amor venga sus agravios* transcurre en tiempos de Felipe IV, y se inicia con el regreso de Flandes de un desaprensivo y desalmado donjuán, don Álvaro de Mendoza, dispuesto a casarse por interés con su prima Clara, marquesa de Palma, sometida a la tutela de su tío el conde de Piedrahita, y enamorada de don Pedro de Figueroa. Tras el enfrentamiento entre ambos, Mendoza afirma haber matado a su rival en duelo. Clara intenta vengar la muerte de su amado y eludir su enlace con Mendoza recurriendo a la protección del rey, pero sin éxito, y decide entrar en un convento. Reaparece entonces Figueroa, que no ha muerto, y los dos enamorados se reafirman en sus sentimientos, por encima de los votos de Clara.

En el último acto, Mendoza recibe, durante una orgía, carta de una dama desconocida, y acude a lo que supone un encuentro amoroso. Se trata de una trampa de Clara. Figueroa ha muerto asfixiado en el arcón de la celda del convento, donde tuvo que ocultarse. Conducido allí Mendoza, su fatuidad lo pierde: Clara le sirve agua envenenada, de la que ella también bebe, y mueren ambos.

La obra no cumple la Unidad de Tiempo; la de Lugar puede considerarse observada en sentido amplio (parque del Retiro e inmediaciones, casa de Clara, palacio real, casa de Mendoza, celda de Clara). En el acto IV (Espronceda, 1982, págs. 451-452) tenemos una intencionada referencia al modelo de la obra, en las palabras con las que Pacheco alude a las aventuras de Mendoza: «¿Sabéis que es un asunto excelente para una comedia? Una marquesa enamorada de un vasallo suyo, un primo que vuelve de Flandes, un desafío con el amante, de cuyas resultas la triste señora entra monja. ¡Voto va!, que es lástima que nuestro don Pedro Calderón no lo tome por su cuenta». Con todo, el mismo esfuerzo evolutivo que puede observarse en *Blanca de Borbón* se aprecia ahora, y más marcadamente, pues no en balde han transcurrido ocho años. Nos referimos a la escena de amor entre Clara y Figueroa, en el acto IV, pero sobre todo al acto V. En éste asistimos a una orgía típicamente esproncediana, y al desarrollo y consolidación del carácter de Mendoza como un *alter ego* del estudiante de Salamanca, como un donjuán empecinado en la maldad e incapaz de resistirse al deseo de actualizar su imperio sobre una víctima femenina que lo atrae para sumirse con él en la muerte.

## 5.4

**El teatro de Manuel Bretón de los Herreros**

El continuador más conocido de la comedia moratiniana, interpretada de un modo nuevo y personal, fue Manuel Bretón de los Herreros. Nacido en Quel, pueblecito de La Rioja, en 1796, se trasladó en 1806 a Madrid, ciudad en la que transcurrió toda su larga existencia, que concluyó en 1873. Después de haber interrumpido precozmente los estudios a causa de la muerte de su padre (luego se dedicó con pundonor a colmar como autodidacta las lagunas de su propia formación), para poder mantenerse dignamente a sí mismo y a su propia familia se alistó como voluntario, con apenas quince años, en la Guerra de la Independencia, participando en numerosas operaciones (la experiencia la recordará en 1825 en la comedia *Los dos sobrinos o la escuela de los parientes*, en la que el huérfano Cándido, mal acogido por sus tíos, de los que es huésped, adopta una opción semejante).

Durante este período, que Mariano Roca de Togores, marqués de Molins (1812-1889), fraternal amigo del autor y biógrafo, señala como valiosa experiencia vital para Bretón (1883, I, pág. 17), aprovechando un permiso y con el bagaje de la lectura de textos teatrales de diverso género, a los que se había entregado en sus momentos de ocio, compuso su primera comedia original, *A la vejez, viruelas* (1817).

Al retirarse del ejército en 1822 ocupó diversos cargos administrativos, en Játiva y Valencia. Su pasado liberal lo llevó a tener que ocultarse durante cierto tiempo en Madrid, bajo nombre falso, durante la represión fernandina, y a vivir en la indigencia.

Gracias a la intervención del actor Joaquín Caprara (1770-1833), director de escena del teatro del Príncipe, pudo representar, en octubre de 1824, *A la vejez, viruelas*. La acogida que obtuvo esta obra, teniendo en cuenta el momento político y cultural, cuyas dificultades subraya Juan Eugenio Hartzenbusch (1883, págs. LI-LII), tanto por el exilio de numerosos autores como por el control de la censura, fue más que halagadora.

Una vez concretada en el teatro su realización artística y humana, Bretón se consagró por completo al mismo: con sus 103 comedias originales (Bretón y Orozco, 1883, págs. XX-XXIX), constituye un ejemplo de extraordinaria fecundidad que justifica la comparación con los grandes del Siglo de Oro (Hartzenbusch, 1883, pág. LIII; Sancho y Gil, 1886, pág. 7). Fue muy reducida la producción original de Bretón tras haber estrenado *A la vejez, viruelas*. Por razones económicas prefirió dedicarse a traducir<sup>6</sup>, actividad que no despreció y a la cual, así como a la de refundidor<sup>7</sup>, siguió dedicándose durante su período de mayor éxito, con esmero y responsabilidad. Desestimada por algunos críticos, fue una

<sup>6</sup> Bretón de los Herreros, «Prefacio del autor», 1883, I, págs. LX-LXI. Entre los autores traducidos por Bretón recordemos a Molière, Racine, Marivaux y sobre todo a Scribe.

<sup>7</sup> Bretón refundió comedias de Lope, Calderón, Alarcón, Tirso y Moreto. Véase Flynn, 1977.

experiencia que tuvo sus aspectos positivos para nuestro autor, que empezaba a dar sus primeros pasos en el campo teatral.

En 1830 Bretón acompañó a Sevilla, como poeta y traductor oficial, al empresario Juan de Grimaldi y a su compañía. Poco fecundo desde el punto de vista de la producción original, el año que pasó en la ciudad del Betis fue bastante propicio para poder desarrollar, en contacto directo con la escena, las características de hombre de teatro, más que de literato, que Bretón había apuntado ya en sus primeros trabajos. A su vuelta de Sevilla, al acabar del año 1831 representó la comedia que afianzó definitivamente su fama: *Marcela o ¿A cuál de los tres?* A partir de aquí, comenzó el período más fecundo de Bretón, que en dos años llegó a representar 14 obras originales.

Bretón intercaló la actividad teatral con una amplia actividad periodística, iniciada en el *Correo Literario y Mercantil* (abril de 1831-octubre de 1833)<sup>8</sup>, periódico para el que escribió numerosas reseñas de obras nacionales y extranjeras, y, sobre todo, algunos artículos de fundamental importancia para comprender los principios en los que se inspiró su comedia. Posteriormente colaboró en otras significativas revistas, como *La Abeja*, *El Universal*, *La Ley*, *La Aurora de España* y el *Boletín de Comercio*.

Con la misma inusitada fecundidad que en el campo teatral, Bretón cultivó intensamente la poesía, sobre todo en las mencionadas revistas. Su facilidad al escribir versos la testimonian, de nuevo, las palabras del marqués de Molins: «hablaba en prosa con más dificultades que improvisaba en verso» (Roca de Togores, 1881-1882, II, pág. 159).

Sus intentos poéticos fueron en varias direcciones, sobresaliendo en la poesía satírica, género congenial a su temperamento como lo demuestra *El furor filarmónico* (1828), escrita para oponerse al fanatismo del público español por la ópera italiana. Para el fomento del teatro lírico nacional escribió Bretón algunas zarzuelas, entre ellas *El novio y el concierto* (1839) y *Cosas de don Juan* (1854).

En 1837 ingresó en la Real Academia Española, de la que fue elegido posteriormente secretario perpetuo. Ocupó también otros prestigiosos cargos públicos: administrador de la Imprenta Nacional y director de la *Gaceta de Madrid* de 1843 a 1847, y posteriormente director y bibliotecario mayor de la Nacional. En los años de mayor dedicación al trabajo administrativo no renunció sin embargo al teatro, dando preferencia a algunas comedias breves, no por ello menos significativas, con las que renovó, mediante la aportación del vodevil francés y sobre todo de la comedia de Scribe, autor al que elogió repetidas veces (Muro & Sánchez, 1989, págs. 27-28), la valiosa tradición del sainete.

En los últimos años de su vida conoció los desagradables achaques de la vejez y la amargura por la pérdida de la popularidad gozada durante tantos años; el cambio de gusto en el público se orientaba a favorecer a nuevos jóvenes autores: Ventura de la Vega (1807-1865), Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), Adelardo López de Ayala (1828-1879) y Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), con los que estaba naciendo y se consolidaría la «alta comedia». Bretón trató de adecuarse a las nuevas tendencias componiendo obras como *La escuela del matrimonio* (1851), *La niña del mostrador* (1854), *María y Leonor o la hermana de la caridad* (1863),

<sup>8</sup> Los artículos han sido reunidos por Díez & Rozas, 1965.



pero finalmente, en 1867 se decidió a abandonar el teatro. Su última obra, *Los sentidos corporales*, muestra, mediante el personaje del misógino don Bruno, toda su amargura y desengaño. De poco debieron de servirle honores y muestras de estima como la concesión de la banda de Isabel II o la visita del emperador de Brasil, Pedro de Braganza.

Para la mayoría casi unánime de sus contemporáneos, Bretón fue un hombre espontáneo, jovial, de agudo ingenio y con inteligente capacidad de autoironía para con su propio físico, bien distinto de los cánones propuestos por la iconografía romántica en el célebre cuadro de Antonio M.<sup>a</sup> Esquivel (1806-1857) *Los artistas*; era tuerto, por circunstancias que Bretón mantuvo siempre en absoluto secreto.

Abandonado el teatro, Bretón se dedicó con mayor empeño a sus tareas de secretario de la Real Academia, para la que redactó un *Diccionario de sinónimos* sin poder llegar, desafortunadamente, a su conclusión.

Burgués por carácter y estilo de vida más que por origen, dedicó un auténtico culto al trabajo y a la familia, que programó cuidadosamente según su personal filosofía de la vida, ampliamente ejemplificada en numerosas comedias, como por ejemplo *Dios los cría y ellos se juntan* (1841) o *Un francés en Cartagena* (1843); ya maduro contrajo matrimonio con una señora de su propio *status*, Tomasa Andrés y Moyano, que compartió plenamente con él un ideal de vida tranquila y de pequeños placeres cotidianos. Poco propenso por temperamento a la vida política, no obstante el estímulo de amigos y admiradores, permaneció siempre al margen de los turbulentos sucesos que caracterizaron su época.

A pesar de la variedad de la obra de Bretón, su fama está estrechamente ligada a la comedia burguesa de costumbres, a la que pertenece la mayor parte de su producción teatral.

A partir de la monografía de Le Gentil (1909), la crítica ha dividido tradicionalmente la «comedia de costumbres» de Bretón en dos períodos netamente diferentes entre sí. El primero, denominado «moratiniano», comienza con *A la vejez, viruelas* y comprende comedias como *Los dos sobrinos*, *A Madrid me vuelvo* (1828), *El ingenuo* (1828); el segundo lo inaugura *Marcela o ¿A cuál de los tres?* (1831), siendo ya autónomo, personal, «bretoniano», tal como lo definió el escritor Eugenio de Ochoa (1815-1872) en 1835<sup>9</sup>.

Esta división, sustancialmente mantenida por numerosos críticos, con distintos matices (Caldera, 1978; Serrano Puente, 1975) y firmemente negada por otros (Hesse, 1969), ha ido atenuándose al haberse observado que, incluso en sus primeras comedias, Bretón está lejos de ser un banal imitador de Moratín (Garelli, 1983; Montero Padilla, 1974), a pesar de que él mismo, en una nota de *A la vejez, viruelas*, se hubiera proclamado admirador «casi supersticioso» del ilustre predecesor (1850-1851, I, pág. 1). *A la vejez, viruelas* (sobre el tema moratiniano de la imposición paterna del matrimonio), o *A Madrid me vuelvo* (en la que el protagonista don Baltasar, después de algunas peripecias campestres, vuelve de

<sup>9</sup> «Es innegable, y todos convendrán en ello, que este poeta ha sabido formarse un género aparte, un género suyo que ni se parece al de los antiguos ni al de Moratín, ni al de nadie; este género debe llamarse y se llama en efecto, entre los inteligentes de la literatura contemporánea, el género de Bretón» (Ochoa, 1835, pág. 3).

buena gana a la ciudad que había despreciado), oscilan entre el respeto que el joven Bretón siente por el indiscutible maestro de la comedia (testimoniado también en las primeras comedias de Martínez de la Rosa, Javier de Burgos y Goroostiza) y el deseo de dar vida a una personal fórmula cómica.

A pesar del respeto con que Bretón observa en ellas las Unidades aristotélicas, y del uso exclusivo de la prosa, es evidente que no intenta adecuarse estrictamente al modelo, sino dar amplio espacio a su propio gusto por la teatralidad. La búsqueda de una mayor *vis comica* con respecto a la comedia moratiniana, obtenida a través del uso de la caricatura, los lances y los equívocos, que contribuyen a dar vida a un animado juego escénico, demuestran claramente la atracción ejercida sobre él por los autores del Siglo de Oro.

La caricatura es para la comedia bretoniana elemento fundamental desde sus comienzos; sirva de ejemplo la ya talludita doña Francisca, que en *A la vejez, viruelas* estudia mil mohínes para seducir al amante de su hija, o el fanfarrón y temerario don Esteban de la comedia *A Madrid me vuelvo*, siempre dispuesto a llegar a las manos por cualquier motivo, pero sometido como un niño a la despótica e intrigante autoridad de su madre.

La voluntad de captar la atención del espectador haciéndolo cómplice de los hechos escénicos se evidencia, incluso con alguna concesión de lo inverosímil, en el complot urdido en *A la vejez, viruelas* por la doble pareja Joaquina-Enrique y Luisa-Mariano, para poder casarse a pesar de la oposición de sus padres. En *El ingenuo* asistimos a toda una serie de equívocos e inesperados sucesos protagonizados por dos rivales en amor, Ramón y Jorge, que acaban por hacerse amigos, conscientes de la doblez de una coqueta que ha creído que podía jugar impunemente con ellos. Claro está que no fue fácil para Bretón, joven y autodidacta, liberarse de la autoridad de Moratín para crear una fórmula cómica personal. A este propósito fue para él de fundamental importancia la mencionada estancia en Sevilla, como lo demuestra el artículo *Teatros* que apareció en el *Correo Literario y Mercantil* (13 de abril de 1831), a su vuelta a la capital: optando por un «justo medio» entre el abandono al puro estro poético y el estricto respeto de las «reglas», Bretón reivindica el «efecto teatral», conjunto de cualidades que para el público hacen estimable una obra, como «ley suprema» de cualquier autor<sup>10</sup>.

*Marcela*, concebida poco después de estas manifestaciones, sin duda su más conocida comedia, aunque no perfecta, en definitiva continúa la tendencia expresada en sus primeros trabajos (Marcela, una viuda joven que vive con un extraño tío, don Tometeo, que aburre al prójimo con la manía de hablar mediante

<sup>10</sup> En el citado artículo escribe concretamente Bretón: «Todos los extremos son viciosos. Entre seguir al pie de la letra los preceptos de Horacio y echarse a buscar lances por esos trigos de Dios sin más norma que el capricho, hay un medio prudente que el ingenio ilustrado puede tentar con acierto. Los mismos poetas clásicos que han florecido desde la restauración de la buena literatura no han tenido escrúpulo en dar alguna más latitud a las Unidades de Tiempo y Lugar, porque la de Acción es inviolable [...] El efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático: es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la combinación de su fábula sea imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud».

sinónimos, solicitada por tres pretendientes, verdaderas caricaturas —don Martín, el capitán marcial; don Agapito, afeminado lechuguino, y don Amadeo, melancólico poeta— decide seguir libre, abandonando de este modo el tradicional final feliz previsto para la comedia) y marca en el plano formal un decisivo afianzamiento de la fórmula moratiniana. Bretón, poniendo en práctica el propósito anunciado poco tiempo antes, en una reunión en casa de Molins, renuncia definitivamente a «prosa y romanzones» (Roca de Togores, 1883, pág. 84) y vuelve a la «versificación galana» de los autores del siglo xvii y que va a ser norma para los románticos, adoptando en *Marcela* la polimetría (Morley, 1948, págs. 458-459), que sólo hacía unos pocos años antes había ridiculizado en palabras del pedante don Mateo en la comedia *El ingenuo* (acto II, escena 7).

De la versificación, especialmente en el campo teatral, se ocupó Bretón en algunos artículos que aparecieron en el *Correo Literario y Mercantil* y en el *Discurso de acción de gracias* pronunciado al ingresar en la Real Academia, en el cual, siguiendo la línea trazada por Lope, señaló los metros que consideraba más oportunos para subrayar las diferentes situaciones y caracteres (Ochoa, 1840).

Aunque formalmente se alejara de la comedia moratiniana, desde el punto de vista ideológico Bretón compartió siempre con Moratín la idea de que la profesión literaria comportaba una obligación ética de contribuir a la mejora del hombre y de la sociedad. Este moratinismo espiritual nos parece bastante más significativo que la pasiva aceptación y puesta en práctica de una fórmula teatral determinada.

El costumbrismo de la comedia de Bretón, solidario con su costumbrismo en prosa, insuficientemente valorado, hasta el punto de no haber merecido una edición completa de sus artículos, no fue simplemente descriptivo o nostálgico, como si pretendiera con él inmortalizar una época en trance de desaparición. Ligado a su deber de corregir el estilo de vida burguesa y sin perder jamás un tono de fondo bonachón, muy distante, por otra parte, de la aguda ironía que reprochó a su amigo Larra, criticó la falta de autenticidad en las relaciones humanas, la hipocresía, la avidez, el egoísmo y el oportunismo.

La comedia bretoniana evitó suscitar cuestiones de considerable importancia política y social, aunque en *La redacción de un periódico* (1836) el autor denuncie la corrupción de la prensa y en *Flaquezas ministeriales* (1838), prudentemente ambientada en Oporto, haga lo propio con las intrigas del poder. Consciente de una realidad ciertamente más amplia y articulada que la reflejada en sus comedias, Bretón capta en ellas los aspectos que mejor se adecuan a sus exigencias artísticas y éticas. La ambientación de las obras es casi siempre madrileña (una vivaz y pintoresca descripción de la capital se halla en *Un novio para la niña o la casa de huéspedes*, 1834) y casera, ya que la casa constituye el corazón de la vida burguesa.

Bretón penetra en los problemas más corrientes del hogar (véase, por ejemplo, *Medidas extraordinarias o los parientes de mi mujer*, 1837, o *Pruebas de amor conyugal*, 1840) y no duda en adoptar un tono prosaico, presentando personajes en actitudes o con vestidos que van contra el llamado «buen tono»: en *A la vejez, viruelas*, la sirvienta Blasa da al espectador una detallada descripción del relleno utilizado por su patrona para simular redondeces que no posee, y en *Todo es farsa en este mundo* (1835), doña Vicenta ronca ruidosamente.



La situación de Marcela, joven viuda que se encuentra en la obligación de tener que elegir entre varios pretendientes, es propuesta por Bretón, al menos en sus líneas fundamentales, en varias obras, por ejemplo *Un novio para la niña o la casa de huéspedes*, *Un tercero en discordia*, *Todo es farsa en este mundo* y *Un novio a pedir de boca*. Esta concreta elección fue criticada por Larra<sup>11</sup> como si Bretón fuera incapaz de crear intrigas más complicadas. En realidad el autor prefiere concentrar la atención del público en el carácter de los personajes, no sólo de los protagonistas sino también de las figuras que son aparentemente de segundo orden.

El deseo de alcanzar el efecto cómico lleva a Bretón a forzar la caracterización de sus personajes hasta hacer de ellos auténticas caricaturas e incluso figuras; por ejemplo don Ciriaco en *Un tercero en discordia*, aquejado por la manía de tocar obsesivamente a su propio interlocutor, o bien don Celedonio, que acosa a sus huéspedes con excesivas atenciones en *Una noche en Burgos o la hospitalidad* (1843). La caracterización cómica la obtiene también a expensas de los defectos físicos de los propios personajes, como ocurre en *Un hombre gordo* (1835) con don Gerónimo, afectado por una monstruosa obesidad que no le permite sentarse en la carroza que aleja de él a su nieta y al joven con el que se ha casado en secreto.

La oposición de dos caracteres radicalmente distintos desempeña un papel fundamental en la comedia de Bretón, que precisamente a través de la antítesis sugiere su posición a favor de un sano equilibrio: por ejemplo en *El amigo mártir* (1836), el egoísta don Ramón hace de contrapartida al desinteresado don Ángel, que por su vivo sentido de la amistad se expone en su lugar a una serie de desagradables aventuras, que resultan verdaderamente cómicas al vivirlas él con desolado desconcierto.

El contraste entre caracteres, puesto de relieve, en particular, en el matrimonio, es a menudo fuente de vivaces escenas dialogadas, como en *Todo es farsa en este mundo*, ligada al concepto de que cada uno en la vida elige representar el papel que más le acomoda, y en la que la flemática doña Eustoquia exaspera al volcánico esposo don Rufo, que cambia continuamente de opinión política, con el objetivo, frustrado, de obtener el suspirado empleo estatal.

Siguiendo el ejemplo de Tirso, Bretón demuestra un notable interés por la psicología femenina (Campo, 1947, págs. 48-49; Iravedra, 1947, págs. 17-24). El brío y la inteligencia de la mujer, que suele estar emancipada como Marcela, hacen vivaz y animada la comedia del autor, si bien su simpatía se dirige más bien hacia el tipo femenino fiel a la tradición y dedicado al cuidado de la familia, como demuestra doña Tomasa en *Me voy de Madrid* (1835), con la que Bretón homenajeó a su propia esposa.

En la galería de personajes creados por el autor, como él mismo afirma (1883, I, pág. LIX), algunas figuras, como por ejemplo la «vieja» (*Achaques a los vicios*, *Un tercero en discordia*, *El ¿qué dirán?* y *el ¿qué se me da a mí?*, 1838), o la «coqueta» (*El ingenuo*, *Una de tantas*, 1837, *Aviso a las coquetas*, 1844) se presentan con mayor frecuencia. No obstante Bretón, demostrando su propia habi-

<sup>11</sup> «¿Ofenderíamos la amistad si aconsejásemos al autor que meditase algún tanto más sus planes?» (Larra, 1960, I, pág. 362).

lidad, lejos de repetirse consigue dotar a cada una de personalidad autónoma, combinando en modo siempre diferente los rasgos que constituyen el tipo.

En busca de un feliz equilibrio entre su deseo de corregir las costumbres de la clase media y el de no aburrir al público con reflexiones didácticas y morales, Bretón encuentra en la utilización de la burla y del equívoco, expedientes ampliamente ensayados por los comediógrafos del Siglo de Oro, el instrumento adecuado para conciliar las dos exigencias. La burla, en función del concepto de comedia-espectáculo, le permite acentuar los aspectos técnicos, el «efecto teatral», lo que lleva a menudo su teatro al límite del puro juego escénico, y a ser también instrumento didáctico y escarmiento de prepotentes e interesados.

El equívoco, perfectamente propio de la comedia bretoniana, propio de la sociedad burguesa, para la que la apariencia cuenta más que la realidad, se encuentra en numerosas obras, por ejemplo, en *Memorias de Juan García* (1848), en la que don Pedro, con el alusivo apellido Marchamalo, no duda en hacerse pasar por don Juan ante la prometida de éste, la cual, no obstante, antes de la llegada del verdadero don Juan olfatea el engaño. En *El intendente y el comediante* (1848), don Ricardo, engañado por la homonimia existente entre algunos términos que se refieren al comercio y al teatro, y aún más por el aspecto de los dos personajes, uno más bien sobrio y otro elegantemente vestido, concede un puesto de «racionista» a un ex secretario del rey y un puesto de funcionario a un actor.

El disfraz se halla frecuentemente presente en las comedias de Bretón, sobre todo en personajes femeninos. Como en el teatro del Siglo de Oro, la mujer viste ropa masculina, aunque no sea para vengar el honor ultrajado sino para ayudar al hombre que ama. Bretón realiza esta recuperación con irónica complicidad, en particular en la comedia *Por poderes* (1851), en la que Elvira viste el uniforme del marido, ausente sin permiso, y pasa por él ante un austero general sin que éste caiga en el engaño, a pesar de que haya olvidado quitarse los pendientes, a la vista del público durante toda la escena.

El «efecto teatral» es obtenido por Bretón también a través de especiales escenografías y sobre todo en las comedias breves, auténticas obras maestras en miniatura, que recogen la herencia del Siglo de Oro. En *Aviso a las coquetas*, desde la ventana de un pabellón la joven Elvira pesca con un anzuelo la peluca del inadvertido don Eulogio, para disuadir a su prima de casarse con él. En *Dios los cría y ellos se juntan*, Balbino, sorprendido en tierno coloquio con su enamorada, permanece colgado del balcón por el que intenta escapar; y finalmente, en *Una de tantas*, al estilo calderoniano, dos ventanas que dan, bien visibles, a dos fachadas distintas del mismo edificio, hacen partícipe al espectador del engaño de Camila, que se reparte entre dos cortejadores.

El aspecto lingüístico representa un elemento de novedad e interés en la comedia bretoniana. Amante de la lengua castellana, que vio aquejada de afrancesamiento por moda y exhibicionismo, Bretón trató de reproducir en su comedia el lenguaje simple y espontáneo del coloquio burgués. Con la llegada de la «alta comedia», de diálogo sostenido y rebuscado, fue tachado de vulgaridad, acusación que en varias ocasiones le han hecho también algunos críticos de nuestro siglo. Es cierto que en algunos casos Bretón se sirve de expresiones que rozan el límite del buen gusto. Es bien conocido el escándalo provocado por la comedia

¿Quién es ella?, en la que de modo poco previsible Felipe IV exclama: «¡Soy un mandria!» (acto IV, escena 4). La expresión, poco decorosa para un soberano, es sin embargo apropiada para dar cuenta de la madeja de sentimientos que se agitan en el ánimo del monarca, en el momento en el que comprende la abnegación de la mujer que ama, y que la ha perdido irremediamente.

Bretón confía generalmente las expresiones menos elegantes a personajes rudos, pero de gran integridad moral, como por ejemplo don Frutos, protagonista de *El pelo de la dehesa* (1840). El lenguaje pulido y rebuscado es un medio para abusar y engañar (piénsese en el don Plácido de *¡Qué hombre tan amable!*) o para aburrir al prójimo, en el caso del latinista don Abundio en *A Madrid me vuelvo*. Del lenguaje artificioso y enfático se sirve el autor para burlarse de comportamientos y actitudes románticas, como lo evidencia la rebelión de Manuela contra su hermano en *Me voy de Madrid*.

Toda la comedia de Bretón es extraordinariamente rica en locuciones exclamativas, invectivas, proverbios y formas idiomáticas. La expresividad se acentúa por el oportuno uso de la puntación, y a través de específicos y detallados apartes en los que se sugiere la entonación al actor. El aspecto más nuevo y original del lenguaje burgués de la comedia bretoniana consiste en el amplio uso de expresiones y vocablos propios de las profesiones ejercidas por los personajes. Ejemplos de lenguaje técnico se encuentran en *Achaques a los vicios* (1825), donde dos truhanes profesionales utilizan términos propios del Montepío, o en *La redacción de un periódico*, en la que aparece un buen número de vocablos relativos a la actividad periodística. La comedia más significativa en este aspecto es *Mi secretario y yo* (1841), en la que don Fabricio, comerciante de pescados, se expresa con términos que denotan su trabajo incluso al referirse a la mujer amada.

Bretón se revela también bastante hábil al utilizar el lenguaje con intención cómica. Los medios utilizados pertenecen en su mayor parte a los tradicionales procedimientos de la metáfora, recién recuperada por los románticos, y el doble sentido; sin embargo es completamente personal la capacidad del autor para insertarlos en el diálogo en el momento más oportuno, jugando con el efecto sorpresa.

Procedimiento menos utilizado, pero siempre presente en la comedia bretoniana, es la deformación de un vocablo por parte de algún personaje que por su extracción social no conoce su exacto significado, como sucede, por ejemplo, en *Dios los cría y ellos se juntan*, cuando Macaria confunde la palabra «confusión» con «contusión» y «romántica» con «reumática», o en *Memorias de Juan García*, en la que una criadita, asustada por las consecuencias de un duelo, pronuncia la palabra «diputación» en lugar de «amputación».

El vivo sentido de la teatralidad demostrado por Bretón desde sus primeros comienzos en el campo cómico se potenció a través de la experiencia realizada en Sevilla en 1830 al vivir en estrecho contacto con el mundo del teatro.

De su relación con los problemas ligados a la declamación y a la representación nacieron numerosos artículos, aparecidos sobre todo en el *Correo Literario y Mercantil* (recordemos, entre otros, *Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas*, 5 de agosto de 1831; *Sobre la acción teatral, o los gestos y movimientos que cada actor asocia a la palabra*, 24 de octubre de 1831; *Lis-*



*tas de cosas que me incomodan en la escena*, 15 de junio de 1832; *De la propiedad de los trajes*, 16 de enero de 1833), coronados en el amplio y articulado ensayo *Progresos y estado de la declamación en los teatros de España* (1852).

Siguiendo el ejemplo ofrecido por Iriarte y Moratín, Bretón colaboró frecuentemente en el montaje de sus propias obras, asistiendo a los ensayos y al estreno, dispuesto a captar, no sin inquietud, las sugestivas reacciones del público, hacia el cual mostró siempre consideración y respeto, como único juez autorizado de la obra de teatro; y no ocultó jamás su satisfacción por haber conseguido satisfacerlo.

Mantuvo siempre una estricta relación con los actores, hasta el punto de llegar a concebir, como sucedió con *Marcela*, algunos caracteres de sus personajes basándose en las mejores dotes de quienes los iban a representar. Actitud interpretada por algunos como prueba de las limitaciones de Bretón y de su deseo de aumentar la propia popularidad a costa del incipiente divismo de aquéllos.

Amigo de los principales cómicos de su tiempo (Concepción Rodríguez [1802-1859], mujer de Grimaldi; Juan Lombía [1806-1851], Matilde Díez [1818-1883], Julián Romea [1813-1868], Carlos Latorre [1799-1851]), se ocupó de la mejora de su profesionalidad con inteligentes observaciones y consejos: sostuvo siempre la dignidad de su trabajo, reivindicándola en especial en la comedia *Errar la vocación* (1846), en la que una joven que emprende la carrera de actriz sin una adecuada preparación acaba por fracasar clamorosamente.

Bretón fue bastante pródigo en «beneficios» hacia los actores que le solicitaban que los escribiera expresamente para ellos, lo cual queda reflejado en la comedia *El poeta y la beneficiada* (1838).

Aunque la burla de caracteres y situaciones románticos se halle ampliamente presente en la comedia de Bretón, en 1834 compuso, por incitación de algunos amigos<sup>12</sup>, el drama *Elena*, en torno a las vicisitudes de una joven llevada al borde de la locura por su tío Gerardo, que sintiendo por ella una insana pasión la separa de su prometido.

La fecha de la obra desmiente a quienes la tienen por prueba del oportunismo del autor (Le Gentil, 1909, pág. 35; Serrano Puente, 1975, pág. 18), no considerando que Bretón fue propenso a ensayar su capacidad en varios géneros, como demuestra la tragedia *Mérope* (1835) y la comedia de magia *La pluma prodigiosa* (1841).

*Elena*, a pesar de que acumula abundantemente los elementos típicos del drama, posee una originalidad propia como intento de Bretón de moralizar el drama francés, que él identificó con los escritos de Hugo y Dumas, juzgados como ejemplos peligrosos para el público español. Todos los personajes negativos del drama van hacia un final trágico: Gerardo se mata preso del remordimiento y Ginés, su diabólico consejero, muere al caer del caballo por un barranco. El intento ético, subrayado por la feliz conclusión de la obra, que ve en el encuentro de Elena y de su esposo el triunfo del amor puro y

<sup>12</sup> Bretón aclara: «Con este drama hizo el autor su primer ensayo en un género harto distinto del que habitualmente ha cultivado. Sus amigos le instaban a dar muestra de su poca o mucha capacidad para crear situaciones de gran interés y pintar afectos y caracteres de aquellos que no caben en la comedia propiamente así llamada» (1883, I, pág. 189).

legítimo sobre la pasión, fuente de dolor e infelicidad, se evidencia también a través de un personaje menor, el bandido Rejón; muy distante del cliché romántico que lo erigió en símbolo de liberación de normas y constricciones sociales, Rejón es el protagonista de una clamorosa y psicológicamente inesperada conversión que lo conduce a la vía de la honestidad, en el momento en el que se dispone, por orden de Gerardo, a matar al esposo de Elena. Su discurso de despedida a sus compañeros, en tono fuertemente patético y sentimental, reafirma la intención moralizadora del autor. El drama tuvo escaso éxito. Carece de equilibrio: en algunos casos limita incluso con la comedia, por ejemplo en el acto II, en el que un papel de considerable importancia se atribuye a Victorina, viuda coqueta y fatua, una más de las muchas del teatro bretoniano; o en el acto IV, en el que aparecen dos caricaturas, el escribano Mateo y la madre-tirana Casilda, relacionados con la pareja Esteban-Matea, anteriormente propuesta por el autor en *A Madrid me vuelvo*.

En 1837 y 1839 dio Bretón su propia contribución al drama histórico con dos obras, cuyas fuentes han sido estudiadas por García Lorenzo (1976, págs. 73-74): *Don Fernando el Emplazado*, basado en la leyenda que supone a Fernando IV citado a juicio divino por los hermanos Carvajales, injustamente condenados por él a muerte, y *Vellido Dolfos*, en torno a las vicisitudes del traidor al rey don Sancho II, personaje este último que en algunas situaciones recuerda al desafortunado caballero de Olmedo.

Aunque la experiencia romántica de Bretón no pueda considerarse positiva, se inspira precisamente en la sensibilidad romántica una de sus comedias más felices y aclamadas, *Muérete y ¡verás!* (1837), en la que dramatiza la amarga experiencia del soldado Pablo, que dado erróneamente por muerto durante la guerra carlista, al volver a casa tiene la dolorosa experiencia de comprobar que su prometida Jacinta se ha consolado con su mejor amigo. Rupert Allen no duda en definir como romántica esta comedia (1966), para la que se ha propuesto como fuente *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (Caldera, 1978, págs. 114-115). Romántica se presenta sin duda la atmósfera en la que tiene lugar el regreso del joven, con sonidos de campanas que tocan a muerto y que contrastan con la alegre música de la fiesta, a la que se dispone a asistir la olvidadiza Jacinta. Plenamente romántica es, sobre todo, la exaltación del amor verdadero, fiel más allá de la muerte, que Bretón encarna en una de las figuras más conseguidas de todo su teatro, la frágil Isabel, que ama a Pablo en silencio desde siempre y es capaz de estallar en acentos de vibrante pasión cuando lo ve olvidado y traicionado por su prima. Si bien en algunas escenas se aproxima al drama, *Muérete y ¡verás!* da también amplio relieve al elemento cómico, sobre todo a través de la caricatura del usurero don Elías; cae incluso en la parodia en su conclusión, cuando Bretón utiliza el cliché romántico del espectro (Pablo aparece ante su novia como un fastasma) utilizándolo, según la propia fórmula cómica, como escarmiento de Jacinta.

A partir de los años cuarenta la popularidad de Bretón comenzó su inexorable declive. La sociedad burguesa que había reflejado en sus comedias había ido cambiando, y una vez consolidado el propio prestigio, había asumido un estilo de vida más afín al aristocrático, muy distante ya de la digna sobriedad propuesta por el autor. Aquella sociedad ya no se identificaba con los pequeños

problemas y la sencillez doméstica o con el lenguaje coloquial, elementos en los que Bretón había basado su propia fórmula cómica.

La pérdida del éxito fue mal aceptada por el autor, especialmente herido en su intento ético al ver denominadas «sainetones» sus comedias<sup>13</sup>. Se consideró víctima de una «cábala política y elegante» (Roca de Togores, 1883, pág. 25), hasta el punto de sentirse aquejado de manía persecutoria, bien evidente al presentar en 1849 anónimamente la comedia *¿Quién es ella?*, hasta que una vez seguro de su acogida reveló su nombre.

Frente al éxito de la «alta comedia», Bretón se esforzó en adecuarse al nuevo género que demostraba satisfacer los gustos y vanidades de la burguesía. Fruto de esta nueva dirección dada a su teatro fue *Don Frutos en Belchite* (1845), en la que el rudo aragonés se une a la elegante Elisa, completamente seducido por unas maneras aristocráticas que había rechazado en la precedente comedia *El pelo de la dehesa* (Caldera, 1978, págs. 171-172).

La transición de Bretón hacia la «alta comedia» se ejemplifica bien en la comparación entre dos comedias, separadas por diez años de distancia y centradas en la crisis de una pareja: *La escuela de las casadas* (1842) y *La escuela del matrimonio* (1852). En la primera, Luisa induce a Fulgencio a volver a la joven Carmen, provocando celos, según la fórmula bretoniana, al disfrazarse de hombre fingiendo interés por ella. La caricatura está todavía presente en este trabajo en el personaje de la obstinada Gervasia, tía de Carmen, que no acepta la reconciliación de la pareja.

En *La escuela del matrimonio*, Luisa, desde su experiencia de un matrimonio feliz, se preocupa por reunir a algunos amigos en dificultades (Eusebio-Micaela; el Conde-Eulalia; el General-Carlota) pero con armas completamente distintas de las usadas por su homónima en la precedente comedia: mediante la reflexión, tocando frecuentemente la cuerda del sentimiento, los induce a un diálogo abierto y sincero que los lleva a recuperar la perdida armonía.

No es fácil reconocer en la producción de Bretón posterior a los años cincuenta, híbrida entre el género cómico y el dramático, al brillante creador de *Marcela*, que años antes, en las páginas del *Correo Literario y Mercantil*, había criticado los dramas «narcóticamente sentimentales y llorones» (*De los sainetes*, 30 de diciembre de 1832). Las últimas comedias de Bretón no son sino la celebración de una virtud entendida únicamente como sentido del deber y renuncia a uno mismo, satisfecha por la certeza de un designio providencial que antes o después recompensa al hombre, purificado por el sacrificio y el sufrimiento.

Emblemática de este nuevo modo de entender la existencia por parte de Bretón, que ya no es joven, nos parece la comedia *El valor de la mujer* (1852), en la que una joven se atribuye la maternidad de una prima, brillante pero incapaz de afrontar las propias responsabilidades, y que obtiene como premio por su altruismo el amor de un marqués que ella ama desde siempre en silencio.

<sup>13</sup> En una nota a *Dios los cría y ellos se juntan*, Bretón precisa que «sólo cuadra el apodo de *sainetón* a aquellas farsas arlequinescas en las que se excita la risa del auditorio sin ningún designio moral y tal vez a expensas de toda moralidad y toda decencia; no a las que inspira un pensamiento filosófico y que a través de situaciones festivas, y aun grotescas si se quiere, inculcan máximas saludables y provechosas lecciones» (1883, III, pág. 464).



En *El duro y el millón* (1853), un hombre político que ha abandonado a su único hijo de tierna edad recapacita y vuelve a sus deberes de padre frente al ejemplo del generoso amigo que lo ha educado en su lugar. Y todavía la más tardía *María y Leonor o la hermana de caridad* (1863) presenta a Leonor, una vez expiada la culpa de haber abandonado a su familia para seguir a un vulgar seductor, a través de una vida dedicada a los enfermos, que encuentra en María, hermana cuya existencia ignoraba, el único afecto que le ha quedado.

Un momento de feliz creatividad de la comedia bretoniana de este último período está representado por *La niña del mostrador* (1854), en la que el pintor Gabriel defiende a la joven Narcisa, obligada por la avidez de su padre adoptivo a servir de reclamo con su belleza a los clientes en un café madrileño, matando en duelo a quien le ha faltado al respeto. El candor de Narcisa encuentra su recompensa al volver a abrazar en el rico y avaro don Faustino, también conquistado por su hermosura hasta el punto de pensar en quererla como amante, a aquel padre que la había abandonado en tierna edad.

Así, al cesar la caricatura y el juego cómico, en ésta como en las otras comedias que hemos mencionado Bretón se abandona a un moralismo edulcorado y manierista que nada tiene ya que ver con el modo irónico y divertido de interpretar la realidad que durante tantos años lo había convertido en el auténtico dominador de la escena española.

## 5.5.

### El teatro de José Zorrilla

#### 5.5.1. Trayectoria dramática

La primera «obra dramática» que incluyen las *Obras completas* (1943, II) de Zorrilla, *Vivir loco y morir más*, aparece fechada en 1836, cuando el autor tenía diecinueve años. La última, *Don Juan Tenorio. Zarzuela*, en 1877, cuando había cumplido los sesenta. Descontadas las dos que firmó con su cuñado Luis Pacheco (y en las cuales parece que no tuvo más que esa participación titular), Zorrilla habría compuesto entre esas dos fechas 33 obras destinadas de un modo u otro al teatro. Un consenso más o menos explícito de los críticos ha reducido considerablemente esa cifra: la mayoría de los estudios de su producción teatral excluyen los dos textos primerizos que nunca se pusieron en escena (*Vivir loco y morir más*, 1836, y *Ganar perdiendo*, 1839); la fiel refundición de *Las travesuras de Pantoja* de Moreto, que Zorrilla tituló *La mejor razón, la espada* (1843; véase Zorrilla, 1943, II, pág. 2208; Senabre, 1990, pág. 21); tres obras alegóricas muy breves y puramente de circunstancias, *Apoteosis de Don Pedro Calderón de la Barca* (1841), *La oliva y el laurel* (1843) y *La Creación y el Diluvio* (1848); los dos libretos de zarzuela que le encargaron a su regreso de México (*Amor y arte*, 1862, y *Don Juan Tenorio. Zarzuela*, 1877); e incluso el drama que escribió en colaboración con García Gutiérrez y que fue su primer estreno (*Juan Dándolo*, 1839).

Suele además tenerse en cuenta que el mismo Zorrilla (*Recuerdos del tiempo viejo*, 1943, II, pág. 1823) dio por concluida su carrera de dramaturgo con el estreno de *Traidor, infanoso y mártir* (1849) y se justifica así la poca o ninguna atención que se presta a sus dos dramas posteriores, supervivientes mediocres de una fórmula teatral que había empezado a declinar en 1849: *Entre clérigos y diablos o el encapuchado* (1870) y *Pilatos* (1877). Resultaría de este modo que la trayectoria de Zorrilla como autor teatral se limita a las 21 obras de su década prodigiosa, desde *Cada cual con su razón* (1839) —el primer drama íntegramente suyo que consiguió estrenar— hasta *Traidor, infanoso y mártir* (1849), su obra favorita y la que para algún crítico significa «la clausura definitiva del drama romántico nacional y más tardío, es decir, de una forma particular de teatro que, aunque con alguna matizada secuela posterior (Palou y Coll, el mismo Echegaray), se acaba con ella» (Calvo Sanz, 1990, pág. 48; véase, en cambio, en este mismo capítulo, el trabajo de Félix San Vicente).

Una lectura algo menos restringida —y siempre cronológica— de la obra dramática de Zorrilla pone de manifiesto en su trayectoria matices y ambigüedades que a menudo los lectores del corpus más limitado han pasado por alto. Escribió justamente Clarín ([1893] 1973, pág. 117), en su famosa nota necrológica sobre Zorrilla, que «un juicio completo del poeta dramático no puede formarse sin recordar todas sus obras de este género». El desarrollo del dramaturgo se configura entonces como un intrincado conjunto de desplazamientos y oscilaciones que podrían resumirse así: de los temas del presente a los del pasado; de la (más o menos) completa invención de sus tramas a la inspiración en la historia (del Antiguo Régimen) o en la leyenda popular; del énfasis en la trama o la intriga al énfasis en los caracteres y sus conflictos interiores; del verso libresco y difícil al verso fluido y sonoro; de una ideología convencionalmente reaccionaria a una crítica del poder; del predominio del bien y la bondad a la clara preponderancia del mal.

*Vivir loco y morir más* (1836) no sólo es el único drama de Zorrilla cuya acción se sitúa en el mismo presente del autor; es también el único que atenúa la intriga para poner el énfasis en una suerte de intenso debate intelectual (estimulado por el alcohol) y en un caso de *justicia poética* típicamente románticos. Quiere representar en el primer acto el momento en que un artista ambicioso se rinde ante las dificultades y abandona la lucha por la fama, mientras se burla del amor en general y del amor de su interlocutor en particular. El segundo acto muestra al artista enamorado precisamente de la mujer de ese interlocutor y con indudables síntomas de locura. Sin embargo, en el conjunto de la obra dramática de Zorrilla, ese prematuro «Capricho» (1943, II, pág. 2207) podría considerarse una anomalía sobre todo por lo que tiene de renuncia al espectáculo (o de limitación de la intriga, que bien pudieran ser lo mismo). Por lo demás, contiene ya casi todos los motivos y casi todas las premisas psicológicas, éticas y estéticas de sus dramas futuros: la pasión insoslayable, la grandeza de su fracaso, el valor, la desesperación, la locura, el destino avasallador, la inocencia, la maldad, la amistad, el honor, la muerte violenta... *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* (1839; representada en 1845) es ya, desde luego, una comedia de enredo y se ubica en un impreciso pasado de hidalgos espadachines que se tratan de «vos». Sus versos han comenzado a desprenderse de las ponderaciones emotivas e ideo-

lógicas que abrumaban los parlamentos de la obra anterior. Introduce además —todavía de forma muy atenuada— tres rasgos que serán cada vez más decisivos, tortuosos e inquietantes en los argumentos de Zorrilla. El *primero* es la asociación de la intriga con cierto desorden —aquí más o menos accidental— de las relaciones familiares: padre e hijo resultan estar enamorados de la misma doncella; embozados los dos, mantienen un duelo breve a la puerta de su casa hasta que uno (el hijo) cree haber matado al otro (el padre). El *segundo* es la cuestión de la identidad: padre e hijo no se reconocen en ese encuentro nocturno; la doncella de sus amores tiene una filiación poco clara: «una dama, aunque humilde, / que no le cede en nobleza» (1943, II, pág. 740); hasta el final, cada personaje desconoce el dato más pertinente de los otros, y esta ignorancia genera y alimenta buena parte de la trama. El *tercero* es el carácter resolutorio de ese final: aquí, no sólo una aclaración de todos los malentendidos, sino también una restauración del orden de los afectos familiares, cuando los hijos se sacrifican por amor a los padres y los padres por amor a los hijos.

En *Ganar perdiendo* (1839), la acción tiene ya una fecha remota (1695), aunque todavía no parece haber sido inspirada por un episodio histórico. Lo que aporta *Ganar perdiendo* a la trayectoria de Zorrilla es, primero, una complicación de la trama que los mismos personajes reconocerán en frases pronto emblemáticas de todo su teatro: «¡Hay por Dios tal confusión / ni tan extraña mujer!» (1943, II, pág. 750); «Magnífico enredo: / ¡y en qué ha de parar, / ni el diablo en Toledo / tal vez lo sabrá!» (*Ibid.*, pág. 767; más ejemplos en págs. 846, 1050, 1069). Segundo, el *secreto* inconfesable adquiere ya en esta obra un papel decisivo. Coincide, además, significativamente, con un desorden de las relaciones familiares que ya no es puramente accidental: el secreto es que el hermano es un jugador empedernido que dilapida la herencia de su hermana y le impide así casarse con su enamorado. Sobre «un secreto horrible» (*Ibid.*, pág. 783) se construye también toda la trama de *Juan Dándolo* (1839): el hermano es aquí un asesino a sueldo que quiere mantener de este modo a su hermana hasta que reciba la herencia que le pertenece. Este «engendro» (Llorens, 1979, pág. 439) tiene, sin embargo, la distinción de inaugurar en la trayectoria de Zorrilla un recurso que será tan socorrido en el resto de sus dramas como en el común del teatro romántico: la doble personalidad. Lo que en el teatro del Siglo de Oro (que Zorrilla empieza a imitar) era pura cuestión de máscara y disfraz, alude aquí, además, a problemas de la identidad moderna como los que —salvadas todas las distancias— Robert L. Stevenson representaría en *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886): el asesino Juan Dandolo es a la vez el hermano ejemplar Bernardo Caravello. En un giro previsible, pero no por ello menos inquietante, Jacobo, un jugador endeudado que aspira a casarse con la hermana de Dandolo, lo contrata para que mate a Caravello. Dandolo, naturalmente, asesinará a Jacobo, pero con esa última ejecución cancelará también su propio desdoblamiento.

La aparición de los primeros personajes históricos, la primera declaración explícita de una deuda —más aún, una continuidad— con los dramaturgos del Siglo de Oro y el primer éxito (modesto) de público y crítica ocurrió ese mismo año de 1839. La obra se titulaba *Cada cual con su razón* y se imprimió con estas palabras preliminares: «El autor de *Cada cual con su razón* no se ha tenido ja-



más por poeta dramático<sup>14</sup>. Pero al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante Corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a Hernani y a Lucrecia Borgia [personajes de Víctor Hugo]» (1943, II, pág. 2207). La reseña más notable del estreno (en *El Entreacto*) destacó sobre todo su «versificación valiente, sonora y elegante, versificación que conmueve y entusiasma, y en la que campean un sinnúmero de pensamientos a cual más sublime»<sup>15</sup>. Desde entonces, los versos de Zorrilla dividirán a la crítica en dos bandos: los que denuncian su facilidad y su superficialidad; los que exaltan su fluidez y su música. Pero quizá la mayor aportación de *Cada cual con su razón* es, junto a la presencia del rey, la crítica del poder: Felipe IV abusa de su rango para conseguir el amor de doña Elvira, que significativamente está enamorada de uno de los bastardos del rey (don Pedro, ignorante hasta el fin de esa condición y, por tanto, de su identidad). De un modo u otro, casi todos sus dramas posteriores ofrecerán alguna variante de esa «visión negativa que [Zorrilla] tiene de la realeza, especialmente de la austriaca, lo que es una prueba más de su diferencia con Lope y su aproximación, consciente o inconsciente, al espíritu liberal» (Navas Ruiz, 1970, pág. 248).

Los argumentos de Zorrilla no empiezan a fundarse clara y definitivamente en episodios históricos (o legendarios) hasta *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* (1840), que se enmarca en las revueltas catalanas de 1461 a favor del príncipe de Viana y contra su padre el rey don Juan II. La trama es aún menos histórica que sentimental. Su mayor interés radica, quizá, en que, en medio de su trivialidad, introduce dos conflictos que se volverán habituales en Zorrilla y serán, con otra envergadura, característicos de toda la «Modernidad». El *primero* es el carácter equívoco del amor: la intriga se alimenta sobre todo de una confusión que padecen los personajes entre el amor conyugal, el amor filial y el amor o la lealtad al rey. ¿Cómo distinguirlos si pueden compartir el mismo lenguaje, los mismos síntomas (sacrificio, sumisión...), la misma intensidad?<sup>16</sup> El *segundo* es, en cierto modo, una particularidad del anterior, un conflicto entre la esfera de lo público y la de lo privado: el dilema de don Pedro, partidario de Juan II, es que debe al prín-

<sup>14</sup> A lo largo de sus *Recuerdos del tiempo viejo*, Zorrilla insistirá en presentarse como «poeta legendario», es decir, autor de leyendas en verso, y se mostrará mucho más satisfecho de sus leyendas que de sus dramas.

<sup>15</sup> Se refiere sin duda a la música y a los «pensamientos» de versos como «Pues para reñir y amar / soy tan hombre como el rey» (1943, II, pág. 828) o «Por vos expuse mi virtud al vicio, / por vos tal vez me llamarán liviana; / iré, padre, con voz al sacrificio, / y por enrambos doblarán mañana» (*Ibíd.*, pág. 830).

<sup>16</sup> En este orden de cosas resulta particularmente llamativo que Zorrilla no tenga escrúpulo en colocar a muchos de sus personajes al borde del incesto: madres que suplantán a sus hijas en la cama del amante (*La calentura*); padres e hijos enamorados de la misma mujer (*Cada cual con su razón*, *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*, *Un año y un día*); dos hermanos que se aman apasionadamente mientras no saben que son hermanos (*Traidor, inconfeso y mártir*, *Pílatos*); hijas que se enamoran del que habían considerado su padre en el momento en que descubren que no lo es (*Traidor, inconfeso y mártir*), etc.

cipe de Viana un antiguo favor personal. Naturalmente, la trama le conducirá al momento de la decisión imposible: «caballero y leal debo salvaros, / vasallo de mi rey, debo venderos» (1943, II, pág. 867).

Con todo, estos dramas se caracterizan en primer término por la progresiva prioridad de la trama y el consiguiente sacrificio de los caracteres<sup>17</sup>: los personajes de un texto se parecen a los de otro no sólo en sus principios, sus estrategias y sus secretos, sino incluso en sus parlamentos, que empiezan a repetirse y se vuelven fácilmente intercambiables. Sólo en la primera parte de *El zapatero y el rey* (1840) y, más aún, en la segunda (1842), que relatan las desavenencias entre don Pedro I el Cruel y don Enrique de Trastámara, se produce una inversión provisional de esas jerarquías: la trama está al servicio de unos caracteres diferentes que acaparan el mayor interés de la obra. En vísperas del estreno, un suelto de prensa, seguramente redactado por Zorrilla, advertía: «El autor se ha propuesto en este drama presentar al público, tal como fue en realidad, un personaje histórico [Pedro I el Cruel], calumniado tenazmente por unos y defendido a ciegas por otros» (*cit.* en Alonso Cortés, 1943, pág. 255). El resultado fue una figura no sólo de singular grandeza («superhombre» lo llama Picoche, 1980a, pág. 48), sino también de condición equívoca, indudablemente cruel («que le mates, eso quiero, / que quien con su rey se atreve, / justo es que la muerte lleve / por mano de un zapatero»; *Ibid.*, pág. 122), pero a la vez sinceramente «tierna»: «una de las cosas más tiernas, más naturalmente sentimentales que ha ideado Zorrilla, es la amistad de don Pedro el Cruel y el zapatero y capitán Blas Pérez» (Clarín [1893] 1973, pág. 121). Blas Pérez adquiere en esta relación una conciencia de sí que le da al fin dimensiones claramente trágicas: «Vos no podéis comprender / que un hombre que a su rey ama, / le sacrifique su fama, / su amor, su razón, su ser» (Picoche, 1980a, pág. 285), declara Blas a su amada Inés. Al cabo, Blas tendrá que hacer matar a Inés, hija de don Enrique, para vengar el asesinato de don Pedro: «Que yo asesiné a mi amor / cuando con mi rey cumplí» (*Ibid.*, pág. 331). Lo que gobierna en este caso la trama ya no son tanto secretos de familia o amoríos problemáticos, ni tampoco los intrincados conflictos históricos. Se trata más bien de un moderno problema de identidad: los otros personajes no sólo intentan arrebatarse el poder a don Pedro; quieren también imponer una cierta definición de su carácter (cruel, autoritario, incapaz, irreflexivo, etc.). Frente a ellos, la batalla de don Pedro será no tanto por recuperar villas y castillos, como por dar a conocer su auténtica personalidad. Es ya una figura reflexiva, inteligente, suspicaz ante las apariencias —por primera vez un personaje que no es exclusivamente valeroso, apasio-

<sup>17</sup> Los críticos se han repetido sobre el tema: «Lo primordial es la complicación de la trama argumental y su resolución posterior mediante la intervención del azar y de las revelaciones y anagnórisis sorprendentes» (Senabre, 1990, pág. 20). «La complicación sistemática de las intrigas, hasta el punto de que en no pocas ocasiones su número excesivo y su inextricable complejidad ahogan la acción dramática» (Calvo Sanz, 1990, pág. 44). «En la caracterización de los personajes Zorrilla es [...] simple y esquemático» (Llorens, 1979, pág. 443). «Ocasionalmente se logr[a]n excelentes momentos psicológicos», pero, en general, «es un teatro dinámico, de acción, donde la aventura y el desarrollo de la intriga se sobreponen al análisis de los sentimientos o del carácter del personaje» (Navas Ruiz, 1970, pág. 247).

nado y crédulo—. Se conoce a sí mismo y se sabe capaz de demostrarlo: «Yo te vengaré de mí, / y al ver quien era y quien soy, / en que has de estimar estoy / por lo que soy lo que fui» (Picoche, 1980a, pág. 167).

De esta prioridad del carácter sobre la trama —que sin duda contribuyó al éxito perdurable de *El zapatero y el rey*— apenas si quedan reflejos en esa enrevesada historia de amores cruzados que es *El eco del torrente* (1842): quizá sólo en la frecuencia de unos monólogos donde el personaje da voz a su conflicto interior, a los debates y los vaivenes entre su corazón y su razón. Al mismo tiempo, Zorrilla ha puesto aquí un énfasis especial en la grandeza de los fracasados: Lotario y Argentina, pecadores, abandonados, despojados al fin de todo, adquieren una aureola de apoteosis en su derrota. Otras dos obras de ese mismo año, *Los dos virreyes* y *Un año y un día*, con su prólogo *Caín, pirata*, no tuvieron ningún éxito de crítica ni de público, pero suponen un paso indispensable en la trayectoria de Zorrilla: por primera vez el mal absoluto, la total perversidad, adquieren un claro protagonismo. Hasta ese momento, apenas si algún personaje menor e insuficiente (Colmenares y Levi, en *El zapatero y el rey*, por ejemplo) comporta alguna presencia del mal. Ahora, en cambio, el mal constituye el centro de la acción, la génesis de la trama, y aparece asociado con el poder y la duplicidad: «Dentro de mí se encerrarán dos seres, / ambos con gran poder, ambos con gloria» (1943, II, pág. 1042). Inevitablemente, esa presencia del mal supone una perversión especial de las relaciones familiares: el esposo que mata fríamente a la esposa, el (supuesto) padre que vende a la hija... Se diría que en este tipo de perversidad, a la vez extravagante y espectacular, quiere fundarse también el interés de *Sancho García* (1842): por amor de un moro que la engaña, la madre del rey ha asesinado a su marido y está dispuesta a envenenar a su hijo («A esta fatal pasión ceda primero / cuanto fui, cuanto soy y cuanto espero»; *Ibíd.*, pág. 1098), sobre todo cuando un horóscopo falaz, inventado por un hebreo de guardarropía, la convence de que el hijo proyecta su muerte.

Puede decirse que desde 1842 —y con la excepción de *Don Juan Tenorio* (1844), que constituye capítulo aparte— el teatro de Zorrilla se limita a matizar o sencillamente a explotar todas esas adquisiciones de los años anteriores, de modo que a partir de entonces la lectura cronológica se vuelve ya menos indispensable para definir su trayectoria. El mal, por ejemplo, se asociará de nuevo con el poder real, y el poder real con la pasión libertina, en *Sofronia* (1843): el emperador Magencio acosa a la cristiana Sofronia con terribles amenazas; Publio, su marido, la mata para que no sea del emperador, pero a continuación se convierte él también al cristianismo. Felipe II será el poderoso libertino en *El alcalde Ronquillo* (1845): «Ese piadoso rey de santa fama / que de la Iglesia defensor se llama / y a los herejes quema, fue el amante / de una infeliz doncella protestante, / y holló la fe por conseguir la dama» (*Ibíd.*, pág. 1378). Esos amores dieron lugar a unas cartas cuya posesión, robo, ocultamiento, manipulación, etc., nutren todo el argumento. Un abuso semejante de poder, también con cartas acusadoras y asesinatos violentos, es el de Jaime I en *El excomulgado* (1848). El heredero que por ambición de poder conspira contra la madre, o contra el padre y la madre, y pervierte o destruye para siempre las «sagradas» relaciones familiares se repite en *El caballo del rey don Sancho* (1843) y en *La*



reina y los favoritos (1847)<sup>18</sup>. Pero es quizá en *La copa de marfil* (1844) donde se encuentra la más radical (y la más grandiosa: «heroica grandeza»; *Ibíd.*, pág. 1341) de estas figuras del mal identificadas con el poder y la lujuria: Alboino, que sólo concibe el poder en términos absolutos, se ha casado con Rosmunda por interés y ha asesinado luego a todos los partidarios de la esposa, incluso al padre, con cuya calavera se hace labrar la «copa de marfil» donde malignamente invita a beber a la esposa. Rosmunda, al descubrirlo, concibe y ejecuta una venganza igualmente feroz, que incluye el asesinato de su esposo por el prometido de su hija<sup>19</sup>.

El fenómeno de la *identidad* equívoca o secreta recurrirá con frecuencia, a partir de 1842, en una figura decisiva para la economía argumental de los dramas de Zorrilla: son los forasteros, enmascarados o encapuchados que nadie reconoce; se caracterizan por un minucioso conocimiento de todos los secretos y por la puntualidad con que se presentan en los momentos pertinentes de la acción. De todos ellos —sobre todo del Van-Derken de *El alcalde Ronquillo* y del Lope de Rojas de *El encapuchado*— se podría predicar y preguntar a lo largo de cada argumento lo que de don Rodrigo en la jornada primera de *El caballo del rey don Sancho* (*Ibíd.*, pág. 1225): «Pesadilla, espectro u hombre / que mis secretos más graves / cual yo mismo lees y sabes... / ¿Quién eres? ¿Cuál es tu nombre?» La importancia de estos personajes —y de otros que se les aproximan, como el Pedro Carrillo de *El molino de Guadalajara* (1843), la doña Teresa de *El excomulgado* (1848) o el Castel-Melhor de *La reina y los favoritos* (1847)— se debe no sólo a su poder para conducir y resolver la trama (como observó Ferrer del Río ya en 1846; *cit.* en Calvo Sanz, 1990, pág. 84), sino también a una dicotomía que, de modo implícito pero inevitable, introducen en estas obras: la confrontación entre el apasionado y el astuto, el valeroso y el estratega, el voluntarioso y el calculador. Si el primero representa los valores románticos más puros (o más convencionales), es el segundo el que domina y cierra la obra; una cierta ironía e incluso un equívoco cinismo (claramente en *La reina y los favoritos*) comienza a perturbar las jerarquías habituales del teatro de Zorrilla.

<sup>18</sup> Con significativa frecuencia, cunde entre los malvados el arrepentimiento, casi siempre cuando ya es demasiado tarde. Por ejemplo, el hijo infiel de *El caballo del rey don Sancho* (1843) declara: «De mi maldad me amedrento, / y este afán, esta agonía, / no sé si es, por vida mía, / furor o arrepentimiento» (1943, II, pág. 1240). *El alcalde Ronquillo* (1845) se compara con un criado de vida humilde e inocente: «Trocara por su bajeza / esta vida de grandeza, / tormentosa e insegura» (*Ibíd.*, pág. 1362). Uno de los intrigantes de *El excomulgado* (1848) confiesa a solas: «¡Maldita ambición mundana! / Mas para retroceder / ya es tarde» (*Ibíd.*, pág. 1471). Se trata, desde luego, de un lugar común del Romanticismo que Ricardo de la Fuente (1993, pág. 12) resume así: «Los personajes románticos en general y los zorrillescos en particular están asaltados por un grandioso sentimiento de culpa —entre otras razones porque de otra manera no tendríamos un drama y porque para el romántico lo principal es sentir [...]».

<sup>19</sup> Zorrilla no supo sustraerse al antisemitismo general de su época; más aún, parece haber empeorado con el tiempo. Todos los judíos de sus obras y casi todos los moros encarnan sistemática pero marginalmente el mal; el último, en cambio —el judío errante de *Pilatos* (1877)—, no sólo es una figura radicalmente perversa, es también un protagonista que opone su decisión y su fuerza a la debilidad del poder oficial de los romanos.

El predominio general de *la trama* en casi todos estos dramas y su complejidad a menudo desorbitada (sobre todo en *El molino de Guadalajara*, 1843, y *El alcalde Ronquillo*, 1845) no impide que el péndulo del interés regrese a *los caracteres* con cierta regularidad. Las encarnaciones del mal y de la astucia dan, sin duda, lugar a prototipos más que a individualidades, pero ponen de manifiesto la preocupación de Zorrilla por crear figuras memorables y no sólo argumentos entretenidos. Más próximos al equilibrio de *El zapatero y el rey* estarán *El puñal del godo* (1843) —con su continuación algo menos afortunada, *La calentura* (1847)— y *El rey loco* (1847). En las tres es central una vez más la figura del rey, pero ya menos en el ejercicio del poder que en el de la reflexión sobre el poder (Wamba, en *El rey loco*); o más atento a su propia interioridad que a las intrigas de la Corte y el Gobierno (don Rodrigo, en *El puñal del godo-La calentura*). Los dos tienen en común no sólo una renuncia al poder, sino una condición inicial de figuras derrotadas: estas obras comienzan, en cierto modo, donde las otras terminan, y sus protagonistas se presentan desde el primer momento como seres que están ya al otro lado de la experiencia. Su interés no radica tanto en lo que hacen, ni siquiera en cómo lo hacen, sino más bien en las huellas que ha dejado en su carácter lo que han hecho. Con todo, no será hasta *Traidor, infanado y mártir* (1849) —la obra favorita del autor, la que los críticos suelen considerar más lograda— cuando la trama se vuelva a poner otra vez enteramente al servicio de los caracteres.

*Traidor, infanado y mártir* recupera la leyenda del rey don Sebastián de Portugal: nadie había encontrado su cadáver al final de la derrota de Alcazarquivir; muerte y derrota habían permitido a Felipe II la anexión de Portugal, hasta que los rumores de que Gabriel Espinosa, pastelero de Madrigal, podría ser el rey desaparecido comenzaron a inquietar a la Corte de España. El argumento de *Traidor, infanado y mártir* consigue sacar todo el partido al recurso del *secreto* —sobre todo el secreto de la identidad— que Zorrilla ha cultivado desde el comienzo de su carrera. Suele escribirse que el acierto de Zorrilla es haber hecho del rey y el pastelero la misma persona. Más decisivo parece que haya convertido la noticia, o la mera cuestión de la identidad del pastelero, en una amenaza mayor para Gabriel Espinosa que para la misma Corona: si era sólo Gabriel Espinosa, la ley lo condenaba como impostor; si era el rey don Sebastián, Felipe II tenía que eliminarlo porque ponía en peligro su poder. La conciencia de esta disyuntiva imposible coloca a Gabriel-Sebastián en el mismo círculo de Wamba y don Rodrigo: está más allá de la experiencia, lo que tenía que ser ya lo ha sido, sin futuro posible, y le distingue sobre todo la reflexión y la conciencia de sí («Yo soy un árbol cuyo tronco estéril, / despojado de vida por el rayo, / ya ni sombra, ni flor, ni aroma tiene»; Senabre, 1990, pág. 142). La revelación final resultaría así, en el mejor de los casos, superflua: será una aportación original de Zorrilla al contenido de esta vieja, fatigada leyenda, pero apenas logra añadir nada al personaje y su drama. Quizá, entonces, lo más acertado de la obra, la clave de su éxito, no sea ya el secreto y su laborioso mantenimiento, sino la oposición formal que ese secreto origina a lo largo de los tres actos: por una parte, unas figuras interesantes, seductoras, de las que los

otros no logran saber lo suficiente; por otra, unas figuras convencionales, transparentes, que, conocidas desde el principio casi por completo, inspiran escaso o ningún interés hasta que la seducción del protagonista las modifica. «El horror mismo / del misterio que hay en vos / de sí me arrebatara en pos / y ciego voy al abismo», podrá predicarse de los primeros (*Ibíd.*, pág. 97). «Tan hondo y siniestro influjo / he adquirido sobre vos / que, ¡no os lo demande Dios!, / me estáis suponiendo brujo», se declara sobre los segundos (pág. 159).

La trama que desarrolla esta relación de seductores y seducidos incorpora otros dilemas fundamentales de la «Modernidad», apenas sugeridos en el teatro anterior de Zorrilla. Está, en primer lugar, la disyuntiva entre el *nombre propio* (el origen, la historia oficial, los datos registrables de una identidad) y la *presencia* (el carácter, la actitud, el espíritu de la letra): «Ese hombre / que no es nada y que lo es todo, / de quien de saber no hay modo / religión, patria, ni nombre» (pág. 170). Desde este punto de vista, opone a los personajes un énfasis en el nombre o un énfasis en la presencia, como los opone también un postulado jerárquico: dar prioridad a la esfera pública o dárselo a la privada, la administración o la intimidad, la historia o la conciencia, la verdad común o la verdad propia. Finalmente, el secreto y la duda, que son aquí el origen y el tema de todos los debates, aluden también a otra cuestión decisiva: entre don Sebastián y Gabriel, entre el rey y el burgués, no hay ya signos inequívocos de diferenciación. La «virtud» de este personaje —a diferencia de los que sólo son y sólo quieren ser una cosa o la otra— reside en su poder de incorporar a la vez los signos de uno y otro orden, revelar su insuficiencia, ostentar su compatibilidad. El *secreto* que «distingue» (en los dos sentidos de la palabra) a Gabriel-Sebastián no es entonces el de un nombre y una historia, sino el de un conocimiento de sí más allá de esas definiciones, el de haber descubierto el poder de la indefinición y la duda, la seducción de la impostura.

### 5.5.2. La crítica: estado de la cuestión

En un reciente trabajo bibliográfico sobre Zorrilla (Vallejo & Ojeda, 1994, págs. 13-14, 27-28), el cálculo estadístico permite a sus autores dos conclusiones luminosas sobre la fortuna de su teatro. La primera sobre las ediciones, la segunda sobre la crítica:

[Antes de 1953], aparte de los textos incluidos en los volúmenes generales, sólo cuatro títulos tienen relevancia: *Don Juan Tenorio*, *Traidor, inconfeso y mártir*, *El puñal del godo* y *El zapatero y el rey* [las dos partes como una sola obra], por este orden. Las siguen, a distancia, *Sancho García*, *El alcalde Ronquillo*, *La copa de marfil*, *La calentura*, *Lealtad de una mujer* y *El molino de Guadalajara*. Es decir, sólo cuatro títulos de las más de treinta producciones del autor han tenido su oportunidad comercial [...] A partir de 1953 se produce una recuperación de las ediciones del teatro de Zorrilla, pero para simplificar la lista de obras. Desde entonces, domina abrumadoramente *Don Juan Tenorio*. En conclusión, actualmente se aprecia a Zorrilla como drama-



turgo por dos obras, si es que las ediciones son índice de ello: *Don Juan Tenorio* y, mucho más lejos, *Traidor, inconfeso y mártir*<sup>20</sup>.

Confirmamos también los resultados obtenidos en las ediciones, con la escasa atención que han merecido para las críticas [aparte, claro está, de *Don Juan Tenorio*]. Sólo en las tres últimas décadas su número es significativo, aunque por lo general vienen a coincidir con los estudios introductorios de las ediciones y el resurgir del interés crítico por *Traidor, inconfeso y mártir* [...] Del resto de la obra dramática de Zorrilla han llamado la atención *Vivir loco y morir más*, por ser su primera obra antes que por su calidad, y *El zapatero y el rey*, ésta sí por ser otra de sus mejores piezas<sup>21</sup>.

Por una parte, es así evidente que el canon se ha decantado por aquellas obras de Zorrilla donde el interés se centra en los personajes o los caracteres más que en la trama. Por otra, una revisión de los estudios que registran Vallejo y Ojeda pone de manifiesto que la crítica se ha ocupado en general menos del análisis de la obra de Zorrilla que de su contextualización: Zorrilla parece mucho más importante para la historia literaria que para la crítica formal. Los estudios se han propuesto fundamentalmente dos objetivos: el primero es definir el momento en que Zorrilla introduce un cambio o una ruptura en la trayectoria del teatro español; el segundo, las circunstancias en que esa novedad se agota. Previsiblemente, el punto de partida de los críticos suelen ser aquellas palabras de Zorrilla al frente de *Cada cual con su razón* (1839), citadas más atrás, donde propone el abandono de los modelos franceses y un retorno a los maestros españoles del Siglo de Oro. Llorens (1979, pág. 440) resume quizá mejor que nadie lo que los críticos han averiguado sobre ese breve manifiesto:

Cualquiera pensaría que este dramaturgo que había de hacerse famoso por su romanticismo más o menos auténtico, lo rechazaba ahora de buenas a primeras para volver a las Unidades clásicas. No hay tal. La aparente reacción antimromántica era una reacción contra el drama de Dumas y Víctor Hugo. Precisamente cuando ese drama, que había hecho furor entre 1835 y 1837, estaba pasando de moda. El nacionalismo literario venía exigiendo la vuelta al teatro español antiguo, aquel teatro que los críticos exaltaban sin haberlo visto representar apenas. En 1839, Zorrilla, después del fracaso de *Juan Dándolo*, se dio cuenta de la situación teatral y quiso aprovecharla. En el fondo, ésa fue la orientación que mantuvo en la mayor parte de su producción posterior, aunque su imitación del teatro antiguo español no fuese muy fiel ni estuviera exenta de préstamos franceses.

Además de resumen, el texto de Llorens tiene cierto carácter de proyecto de investigación que no ha llegado a realizarse del todo. Sólo Flitter (1993, pág. 4)

<sup>20</sup> En 1992, los volúmenes del ISBN registran una edición de *El puñal del godo*, dos de *El zapatero y el rey*, cinco distintas de *Traidor, inconfeso y mártir* (una de ellas con *La calentura*), y dieciocho, también distintas, de *Don Juan Tenorio*.

<sup>21</sup> Ya Clarín había observado en 1893 (1973, pág. 117): «No está todo Zorrilla dramaturgo en *Don Juan Tenorio*, *Traidor, inconfeso y mártir* y *El zapatero y el rey*, segunda parte, aunque en eso esté lo mejor de Zorrilla».

aporta algunos matices a esa historia: todo habría comenzado, no en 1839, sino dos años antes, en el entierro de Larra; Zorrilla sencillamente se habría dejado guiar por los amigos que descubren entonces la novedad de su voz y que ya habían publicado o publicarían inmediatamente su inquietud y sus demandas en revistas como *No me olvides* y *Museo Artístico y Literario*:

A comienzos de 1837, tanto Salas y Quiroga como Pastor Díaz se pusieron al frente de lo que llegaría a ser una campaña ruidosa y bien concertada. Su propósito era llamar la atención sobre el poder «regeneracionista» de la literatura, capaz de estimular la renovación moral de la colectividad e inspirar un mayor sentido de espiritualidad a una sociedad agobiada por las dos cargas parejas del materialismo y la falta de religión, herencia de la generación anterior y, en último término —alegarían ellos— de la Ilustración francesa.

La mayoría de los críticos se ha ocupado más bien de la relación de Zorrilla con los antiguos dramaturgos españoles —Calderón y Lope, sobre todo<sup>22</sup>— y ha destacado la «perfecta asimilación de los modelos clásicos españoles del Siglo de Oro» (Senabre, 1990, pág. 16) o ha señalado las diferencias que distanciaron a Zorrilla de esos modelos: «una mayor consistencia psicológica [en los caracteres]» y un «desarrollo de la anécdota» mucho más complejo (Calvo Sanz, 1990, pág. 46); una visión crítica de la realeza y la aristocracia, que los clásicos no se podían permitir (Navas Ruiz, 1970, pág. 248; Picoche 1980a, pág. 47). Sobre la relación con la Historia que los dramas de Zorrilla mantienen indefectiblemente desde 1839, se ha señalado sobre todo lo que tiene, por una parte, de «evasión» de los problemas contemporáneos (Alborg, 1980; Navas Ruiz, 1970) y, por otra, de contrapartida a la bancarrota moral de la modernidad (sin llegar a analizar lo que hay de extraordinariamente moderno en esa supuesta contrapartida)<sup>23</sup>. Llorens (1979, pág. 429) cita en su apoyo estas palabras del prólogo de Pastor Díaz al primer volumen de poemas de Zorrilla (1837): «Una sociedad compacta de religión y de virtud, de grandeza y de gloria, de riqueza y sentimiento [es] lo que tienen de magnífico, solemne y sublime los recuerdos de los tiempos caballerescos».

<sup>22</sup> Con motivo del estreno de *El zapatero y el rey* (1840), Ferrer del Río escribió: «Zorrilla ha creado un género que participa de Calderón y de Shakespeare» (*cit.* en Alonso Cortés, 1943, pág. 278). Los reyes que pueblan los dramas de Zorrilla, enloquecidos o angustiados por su ambición y por la conciencia de sus crímenes, están más cerca de los personajes trágicos de Shakespeare que de los de Calderón. «¡Pobres reyes! ¡Siempre dan / con tontos o con traidores!» (Senabre, 1990, pág. 131), es del protagonista de *Traidor, inconfeso y mártir*, pero hubiera tenido fácil acomodo en *King Lear* o en *King Henry V*. Zorrilla incluyó a Shakespeare —con Homero, Virgilio y Cervantes— entre los autores que celebran la *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca* (1841), pero creo que la relación de los dos dramaturgos no ha sido explorada aún suficientemente.

<sup>23</sup> La atención a la «historicidad» de los temas de Zorrilla suele concentrarse en las fuentes de sus obras y tiende a establecer las divergencias, las interferencias de la imaginación del autor. Alonso Cortés, 1943, da una idea general de estas filiaciones, no siempre digna de crédito. Las introducciones de Picoche, 1980a, Senabre, 1990, y Calvo Sanz, 1990, son mucho más minuciosas. El trabajo quizá más revelador de compulsa de fuentes es todavía el de Menéndez Pidal (1928) sobre *El puñal del godo* y *La calentura*.

cos y religiosos». La fecha de este prólogo es ciertamente importante: la fórmula de Zorrilla vendría a reemplazar a una breve modalidad del drama histórico «de orientación liberal» y de «adscripción estética al drama europeo, básicamente francés», que había sido inaugurada por el duque de Rivas en 1835 con *Don Álvaro o la fuerza del sino*, había sido consolidada por *El trovador* de García Gutiérrez, en 1836, y había culminado, en 1837, con *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (Calvo Sanz, 1990, págs. 36-37).

El nuevo gobierno de Zorrilla —que siempre se declaró amigo reverente, y nunca antagonista, de esos predecesores— se dio a su vez por terminado en 1849, y su última manifestación, quizá más digna que el resto de su labor, fue el estreno de *Traidor, inconfeso y mártir*. Calvo Sanz (*op. cit.*, pág. 45) ha entendido —contra la evidencia acumulada por Félix San Vicente en otro lugar de este volumen— que la obra, «estrenada en un momento en que otras formas artísticas comienzan a tomar carta de naturaleza en nuestro panorama literario, significa, de hecho, el punto final de un modo dramático». Para describir el paso de un «modo» a otro suele utilizarse (Gullón, 1993; Marías, 1975) una anécdota que Zorrilla relata en el capítulo XX de los *Recuerdos del tiempo viejo*: el dramaturgo, acostumbrado a escribir para Carlos Latorre (el gran actor romántico) que «representa» a sus personajes, se siente incómodo cuando tiene que escribir para Julián Romea (el actor más brillante de los que impulsaban el Realismo) que sólo «presenta» a sus personajes. Zorrilla recuerda haber increpado entonces a Romea:

Tú eres el actor inimitable de la verdad de la naturaleza: tú has creado la comedia de levita, que se ha dado en llamar de costumbres: puedes presentarte, y te presentas a veces en escena, conforme te apeas del caballo de vuelta del Prado, sin más que quitarte el polvo y sin polvos ni colorete en el rostro: pero en estas escenas copiadas de nuestra vida de hoy, dialogadas por personajes que son a veces copias de personas conocidas [...] tú, que con ellos vives y que eres de ellos conocido, no estorbas y no pareces intruso. Tú eres Julián Romea y puedes serlo en la comedia actual: pero el drama es un cuadro, un paisaje, cuyas veladuras, que son el tiempo y la distancia, se entonan de una manera ideal y poética [...] Yo creo que en la escena no cabe más que la verdad artística. Desde el momento en que hay que convenir en que la luz de la batería es la del sol; en que la decoración es el palacio o la prisión del rey don Sebastián; en que el jubón, el traje y hasta la camisa del actor son los del personaje que representa, no puede haber en medio de todas estas verdades convencionales del arte y dentro del vestido de la creación poética, un hombre real, una verdad positiva de la naturaleza (1943, II, pág. 1819).

Marías (1975, pág. 194) comenta: «No cabe en menos palabras la diferencia entre el drama romántico y la comedia realista, entre la época que terminaba y la que iba a empezar. *Traidor, inconfeso y mártir* [...] fue el gozne en que se articularon las dos épocas». La crítica tampoco parece haber dado toda su importancia a una «sociología» del teatro que, en el caso de Zorrilla, sería especialmente pertinente: frente a la figura vocacional, incluso fatídica, del poeta que



diseñan su *versos* («Es el poeta en su misión de hierro, / sobre el sucio pantano de la vida / blanca flor que, del tallo desprendida, / arrastra por el suelo del huracán»), la *prosa* de sus memorias —que fueron escritas, a su vez, por necesidades económicas y de acuerdo con los parámetros de la prensa diaria— revela en el poeta romántico una especie de funcionario que trabaja no sólo bajo extraordinarias presiones exteriores (obras escritas en menos de un mes, a veces en menos de una semana, para satisfacer las urgencias de la compañía que lo ha contratado con determinadas condiciones y un sueldo fijo), sino también al servicio de un público y unos actores —en este caso, casi siempre los del teatro de la Cruz, mucho más populares y conservadores que los del Príncipe— que no le permiten trabajar con verdadera holgura, ni estética ni ética. El caso de Zorrilla parecer ser, así, no el del poeta que marca las nuevas pautas de la historia literaria, sino el del empleado eficaz que intuye (o estudia) y obedece las exigencias de los nuevos tiempos, y sabe realizarlas con cierta maestría. Pero las «memorias» de Zorrilla ponen también claramente de manifiesto que, junto a los condicionantes *exteriores* —históricos, éticos, sociales, etc.— de su teatro, existió además (y quizá sobre todo) una firme filosofía del espectáculo, una motivación o una legitimación estética, *interior* a su obra: la visión del pasado y de la historia, el misterio de la identidad, las palabras, los espacios... serían entonces, más que nada, atributos o productos de una «teatralidad», es decir, de una *forma* de concebir el mundo del escenario.

### 5.5.3. Filosofía del espectáculo

La importancia de la «teatralidad» como primer determinante del teatro de Zorrilla ha sido observada sobre todo por Ruiz Ramón (1981, pág. 434):

Lo que de vivo hay en su teatro no hay que buscarlo ni en la verdad ni en la profundidad de su universo dramático, ni en la universalidad de sus personajes ni en el «mensaje» romántico de sus creaciones, ni en la expresión poética, ni en la autenticidad de una toma de conciencia de la realidad. La única verdad, con valor de pervivencia, de su teatro es su propia teatralidad, su esencial teatralidad.

Sin duda, Clarín se refería a este mismo fenómeno cuando escribía en 1893 (1973, pág. 118): «En nuestro gran romántico hay mucha más imaginación que sentimiento; siente y piensa pintando y cantando el mundo exterior; hasta lo más hondo en él es en cierto modo exterior». Teatralidad, exterioridad: este punto de vista permite corregir inmediatamente alguna de las premisas más tenaces de la crítica. Se diría, por ejemplo, que la *Historia*, ese pasado que se supone «de grandeza y de gloria, de riqueza y sentimiento [...], magnífico, solemne y sublime», sólo resiste esa caracterización como puro espectáculo, nunca como modelo de valores morales, poblado como está de jerarcas sanguinarios, sirvientes traidores, conspiradores sin escrúpulos, feroces venganzas... Llorens (1979, pág. 442) recuerda, en este sentido, una anécdota ejemplar: el éxito de *El zapatero y el rey* se debió en buena medida al atrezo real de Carlos Latorre, que fue aplaudido

nada más presentarse en escena, antes de pronunciar una palabra. La Historia Antigua llevada a los escenarios por el dramaturgo romántico presenta entonces un valor de dos caras, un valor aparentemente contradictorio: el poder, tal y como había sido concebido en el Antiguo Régimen, tenía acceso privilegiado a los escenarios románticos por su brillante superficie, por su espectacular exterioridad; pero los dramaturgos lo favorecían también por el conflicto «dramático» que esa exterioridad brillante mantenía con su propia corrupción: la majestad aparecía siempre rodeada de intrigas que sólo podían ser tan absolutas como su mismo poder, siempre abocado a caídas necesariamente *majestuosas*. La realeza resultaba un perfecto objeto dramático porque podía ser a la vez objeto de admiración y objeto de crítica: los dramaturgos aprovechaban así no sólo la alta reputación de las figuras históricas, sino también su perversidad y, sobre todo, la perversidad de su reputación.

Los escenarios donde se representa este *espectáculo* no se limitan entonces a la mera imitación o identificación de «el palacio o la prisión del rey» como recordaba Zorrilla. La noción del «espacio del poder», a diferencia del espacio privado del burgués, comportaba no sólo la condición de reducto generalmente inaccesible —como cárcel o como Corte— sino también el constante cuestionamiento de esa inaccesibilidad: «jamás fieis en palacio / de bóveda, ni de alfombra: / para un eco o una sombra, / jamás falta aquí un espacio» (1943, II, pág. 1468). Así, cada uno de estos escenarios no sólo cuenta con la grandeza de lo visible, sino también, inevitablemente, con un cinturón imaginario —aludido por los parlamentos de los personajes o exigido por sus repentinas apariciones— de pasadizos inopinados, puertas secretas, escaleras ocultas que lo convierten en una especie de encrucijada a la que acaban por acceder y de la que consiguen o no consiguen huir todos y cada uno de los personajes. Es el espacio aparentemente exclusivo de la grandeza revertido a lugar común; la casa del poder como *casa de citas*.

Los escenarios palaciegos de Zorrilla no representan casi nunca espacios inequívocos o inalterables; sólo espacios volubles, constantemente amenazados por todos los secretos que se suponen más allá de las pretendidas paredes. Sucede algo semejante con la identidad de los personajes: su misma condición teatral les permite, incluso les exige, la máscara, el desdoblamiento, el secreto. En este sentido, Zorrilla parece recriminar a Romea una falacia filosófica: que desdén o pase por alto la *diferencia* entre el actor y el personaje; es decir, que permita a una supuesta integridad de lo real suplantar a la inevitable fabulación de todo lo teatral. Zorrilla, que ha heredado de Calderón no sólo la noción del gran teatro del mundo, sino sobre todo la del gran mundo del teatro, entiende, sin duda, que en cualquier escenario la identidad es necesariamente problemática: no es que pueda ser objeto de dudas, equívocos, encubrimientos; es que nace como encubrimiento, como máscara. Identidad y disfraz —algún modo de disfraz— son inseparables en el teatro: la impostura es su condición, no una de sus anomalías o de sus aventuras.

Quizá nada ilumina la coherencia de Zorrilla en este orden de cosas como su tratamiento de las fantasmagorías. El espectáculo de fantasmas, sombras y aparecidos que se prodigó en las llamadas «comedias de magia» y en los relatos más o menos «góticos» desde fines del siglo XVIII, no es menos frecuente en los dramas de Zorrilla (Gies, 1990b), pero con una *espectacular diferencia*: casi todas sus

fantasmagorías —emblemáticamente, la de *El zapatero y el rey*— se revelan al fin como pura representación, «invención», «traje», «disfraz» (1943, II, pág. 885), no representación de una creencia popular, sino más bien teatro dentro del teatro, diseñado por unos conspiradores para desdoblar su presencia y «engañar» a un público sin conciencia del teatro (los campesinos, pero no el rey don Pedro, a su vez disfrazado). Este tipo de *mise en abyme* parece imponerse constantemente al desarrollo de cualquier personaje: si el éxito de la obra depende en gran parte de que el actor «represente», es decir, se presente ante el auditorio como enteramente *otro*, el éxito de la acción de ese *otro* puede ser también —y lo es con significativa frecuencia— una cuestión de «representación», de lograr hacerse pasar por el que no es, don Pedro por un soldado cualquiera, el rey don Sebastián por un pastelero, el rey Wamba por un loco, Caravello por Dandolo, Pedro Carrillo por un imbécil, y tantos otros por meras figuras embozadas, enmascaradas, sin otras señas de identidad que las de haber optado —siempre provisionalmente— por una identidad sin señas. Con todo, el éxito, lo que el público del teatro aplaude, no es la espectacular realeza de Pedro I ni la secreta autoridad de Carlos Latorre, sino cierto tipo de encuentro y de diferencia entre los dos, puesto que sólo puede juzgar una representación cuando la reconoce como tal, como un ejercicio, un esfuerzo, una desusada labor. La mera presencia de Julián Romea en el escenario como representación de un burgués que bien pudiera llamarse Julián Romea, suscitaría otras expectativas, pero nunca un juicio y una aprobación tan inmediatos. Del mismo modo, el público aplaudirá menos, en el desarrollo de la obra, la condición inalterable y completa de un personaje, su carácter unívoco, que la duplicidad inquietante, la sugerencia de secretos y motivaciones ocultas a lo largo de su actuación, todo lo que inspire dudas o sospecha sobre su verdadera naturaleza.

A este travestismo esencial de los personajes en sus equívocos espacios corresponde cabalmente la condición de sus diálogos. Los parlamentos más indispensables de los dramas de Zorrilla —los que realizan y hacen avanzar la acción de los personajes, y no se limitan a informar sobre su pasado— se caracterizan sobre todo por dos funciones: el engaño y la reserva, confundir al interlocutor o anunciarle la existencia de un secreto, decir lo que no es o decir que no es posible seguir diciendo. Cuando los críticos elogian los primeros actos del teatro de Zorrilla y lamentan la debilidad de los últimos (sobre todo Clarín, [1893] 1973, pág. 121; lo cita Senabre en su apoyo, 1990, pág. 46) se refieren sin duda a este fenómeno: la satisfacción de las revelaciones y las aclaraciones finales no puede competir con el interés que despiertan el engaño y el ocultamiento de los primeros diálogos. Pero el público romántico, en general, parece haber tenido menos interés por ese tipo de parlamentos que por ciertos versos puramente destinados a enardecerlo, estrofas que contenían declaraciones rotundas, sonoros enunciados de principios supuestamente sólidos, inalterables, definitivos. Se trataba de versos como éstos, vociferados por el actor e inmediatamente aplaudidos:

Y esta piedad, que acrisola  
mi justicia y mi nobleza,  
os prueba cuánta grandeza  
cabe en un alma española (1943, II, pág. 1031).



Hombre soy en cuyo pecho  
ningún vil temor se alberga,  
que he nacido en regia cuna  
y sangre de rey me alienta (*Ibíd.*, pág. 1220).

Caballero y cristiano yo he cumplido  
guardando ileso el esplendor del trono (pág. 1379).

Conti.— Fiera es la virtud villana.

Jul.— Así se gasta en Castilla.

Conti.— Todo a la fuerza se humilla.

Jul.— Menos la fe castellana (pág. 1424).

Ésta es tierra de valientes;  
en Castilla siempre están  
los corazones calientes (pág. 1617).

Y sin embargo, tras de la música espectacular de estos versos se escondía la mayor de las falacias: del mismo modo que los pasadizos y las puertas secretas desmienten la exclusividad del espacio palaciego, las acciones de esos personajes ponen repetidamente de manifiesto que en tales proposiciones no hay ninguna verdad fidedigna, y que la realeza, la castellanidad o el españolismo no son garantía de ninguna condición definitiva. Así pues, el experto público de los teatros tampoco aplaudía en este caso una verdad irreprochable; sólo aprobaba la superficie de un enunciado seductor que podía declamarse (en el teatro) por encima de esas verdades o al margen de ellas. De hecho, versos de parecida envergadura, como estos de *El excomulgado* (1943, II, pág. 1468), predicaban a su vez principios marcadamente escépticos que cancelaban o desvirtuaban los anteriores: «En política y amor / escribir es necedad: / lo que hoy es una verdad / mañana es un sandio error». Este fenómeno es particularmente significativo en el caso de la mujer. En los diálogos de Zorrilla se repiten todos los lugares comunes de la época sobre la condición femenina. Los términos «liviandad» y «mujer» aparecen sistemática y exclusivamente asociados. «Ya me iba a perder aquí / por mi lengua de mujer» (*Ibíd.*, pág. 840); «eres mujer, e inconstante» (pág. 1086); «¿Que tiene no sabes / de su corazón las llaves / la mujer en las orejas?» (pág. 1651); «Mujer / infernal, sagaz culebra, / sin compañera en astucia / y en las intrigas maestra» (pág. 1478). Pero resulta luego que no hay un sólo personaje femenino en todos los dramas de Zorrilla cuyo comportamiento justifique esas alegaciones. Más aún: las figuras femeninas que en algún momento parecen aproximarse a ese modelo —como, por ejemplo, Rosmunda, la esposa de Alboino, en *La copa de marfil*— no lo hacen por su condición de mujeres, sino claramente incitadas por una provocación de los hombres. En cambio, no proporcionan estos dramas una definición tan prolija ni tan severa de la condición masculina, aunque los hombres demuestran, sobre todo en las representaciones de la realeza, un comportamiento más previsible o más codificado que el de las mujeres.

#### 5.5.4. *Don Juan Tenorio*

En febrero y marzo de 1844, en el centro mismo de su década privilegiada, Zorrilla compuso y estrenó *Don Juan Tenorio*. Clarín ([1893] 1973, págs. 120-121) había observado ya el carácter excepcional de este drama, dentro de la producción teatral de Zorrilla: «*Traidor, inconfeso y mártir* no se ha de comparar a *Don Juan* [aunque las dos tengan en común el haber sido reconocidas como sus mejores obras dramáticas]; si se compara es que no se comprende qué clase de excepción es el *Tenorio*». Clarín encuentra la primera más perfecta, pero más convencionalmente romántica, mientras que «don Juan y doña Inés no son *románticos*... son clásicos, del clasicismo perdurable». *Don Juan Tenorio* no es un drama histórico, aunque Zorrilla haya dado a su acción una fecha más o menos concreta («por los años de 1545») y haya invocado en algún momento hechos históricos como las guerras de Flandes o de Italia y la existencia del «emperador» Carlos V, para enmarcar a un personaje que era ya sobre todo producto de la tradición literaria culta. Tampoco se trata, sin embargo, de una «refundición» (Mandrell, 1992, págs. 86-111), aunque sus deudas con los dramas anteriores del mismo tema son evidentes. No es, finalmente, un drama «legendario», aunque Zorrilla hubiera perfilado la figura del don Juan (o una de sus variantes) en dos «leyendas» anteriores: *El capitán Montoya* (1840) y *Margarita la tornera* (1841). Finalmente, *Don Juan Tenorio* no es «excepcional» en el sentido de «distinta», ajena a la trayectoria de Zorrilla descrita anteriormente: se diría más bien que pertenece al grupo de las que supeditan la trama al carácter de los personajes, mientras se identifica con todas las demás en la recurrencia de los motivos fundamentales (secretos, enmascarados, violencia, perversión de las relaciones familiares, etc.). Lo «excepcional», que Clarín llama «clásico», seguramente podría concretarse en otro fenómeno. Zorrilla hereda de la tradición no sólo un personaje profunda y prolijamente elaborado, sino también una figura que no parece aceptar la transformación; una de sus más notables características es la *identidad* que guarda consigo mismo desde el comienzo hasta el fin en cada una de las versiones tradicionales. Zorrilla incidirá en esa tradición con un don Juan que se transforma a lo largo del drama como ninguno de los donjuanes que lo precedieron y como ninguno de los otros héroes de su propio teatro. Se trata, pues, de una identidad que pierde paulatinamente su transparencia para adquirir un carácter equívoco singularmente moderno: Zorrilla *altera* así la herencia literaria cuando permite que el personaje sea *alterado* por ciertas modificaciones de la acción dramática.

Zorrilla conocía al menos tres versiones del tema de don Juan: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina (h. 1625); *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* de Antonio de Zamora (1714) y *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* de Alejandro Dumas, padre (1836). Seguramente desconocía otras tres versiones a las que el tiempo ha dado mucha más importancia: *Don Juan* de Molière (1665); *Don Giovanni*, la ópera de Mozart con libreto de Da Ponte (1787), y *Don Juan* de Lord Byron (1818). Tirso pudo ya encontrar en ciertos romances tradicionales un personaje que, para burlarse de los muertos, los invita a cenar; los

muertos no sólo acuden a la cena, sino que invitan a su vez al huésped y de algún modo castigan su irreverencia (Mackay, 1943). Tirso fue el primero en convertir a esa figura elemental del burlador en un aristócrata, mujeriego y asesino impenitente —asesino, sobre todo, del padre de la mujer más encumbrada que logra seducir— y en hacerlo acompañar por un criado que es también la voz de su conciencia. La contribución de Antonio de Zamora —cuyo drama popularizó extraordinariamente la figura de don Juan— consistió, sobre todo, en dos innovaciones (de hecho, apenas dos sugerencias) a las que sólo Zorrilla llegaría a dar verdadera trascendencia dramática. La primera es el *posible* enamoramiento de don Juan que parecen delatar parlamentos como éste: «¿Amor, cómo a un mismo tiempo / la aborrezco y la idolatro?» La segunda, un final que, sin grandes preparativos, parece conceder a don Juan la salvación eterna («se arrepintió de sus culpas»). La primera versión de la obra de Alejandro Dumas había sido traducida y publicada en 1839 por García Gutiérrez, amigo y colaborador de Zorrilla. El drama francés sigue la tradición de Mañara (como Zorrilla en *El capitán Montoya*) más que la de Tenorio, pero dejará una huella especialmente concreta en el drama de Zorrilla: proceden claramente de Dumas (aunque Dumas los hubiera tomado a su vez de otros autores, como Mérimée y Goethe) detalles tan importantes como las apuestas de la hostería, con la reserva de las sillas, la «falta» de una monja en la lista de don Juan, el diálogo con Lucía, la idea general de la monja inocente, el acoso final de los fantasmas de sus víctimas. Dumas, acaso inspirado a su vez por Zorrilla, publicaría más tarde (1864) otra versión de su drama en la que don Juan de Marana se convierte en el último momento. Por encima de sus aportaciones originales, Zamora y Dumas compartieron con las otras versiones tradicionales del tema ciertas constantes más o menos fundadas por Tirso y que Zorrilla heredaría trabajadas y aquilatadas ya por la repetición: la doble invitación y el castigo; la belleza física y el valor excepcionales de don Juan, pero también su «satanismo» (Egido, 1988) y una suerte de «racionalismo» que le hace desconfiar de todo lo «fantástico»; la serie de mujeres burladas (entre ellas, una doncella inocente) y de muertos en desafío (entre ellos, el padre de la doncella); la premura de los plazos que acotan la vida de don Juan y anuncian su muerte (véase prólogo en Fernández Cifuentes, 1993, sobre tales préstamos y parentescos, y otros más dudosos e indirectos).

El tipo de alteración que Zorrilla introdujo en esa herencia —y en la figura de don Juan— suele resumirse en dos accidentes trascendentales: el amor a doña Inés y la conversión final. Creo, sin embargo, que los dos son en definitiva contribuciones a un cambio más decisivo: la pérdida de la fijeza y del carácter inequívoco de don Juan. Zorrilla utilizará el enamoramiento y la conversión para instaurar paulatinamente una forma de *interioridad* conflictiva —es decir, de conciencia de sí, de duda, de debate existencial— en un personaje tradicionalmente cerrado, inalterable. Desde este punto de vista el enamoramiento y la conversión (o, lo que es lo mismo, la culpa) de don Juan se convierten en medios a la vez de acusación y de nostalgia: acusación contra un mundo exterior donde la falta general de inocencia no le había permitido enamorarse antes y lo había arrastrado y lo arrastrará a toda clase de



crímenes; nostalgia interior puramente romántica del paraíso perdido que representa doña Inés. *Don Juan Tenorio* incluye también otras alteraciones menores, que borran o podan viejos componentes del drama inútiles ya para este fin. Una es, claramente, la eliminación de la figura real que solía restaurar o proteger el orden social amenazado por don Juan: si en el resto de los dramas de Zorrilla los monarcas son menos intermediarios de la justicia divina que figuras del deterioro y del abuso del poder, en *Don Juan Tenorio* brillan sobre todo por su ausencia; el problema y su solución se vuelven fundamentalmente *interiores*, asunto de «conciencia» (v. 3026), como corresponde a la torturada intimidad de los héroes modernos, lejos ya de los incuestionables órdenes institucionales del Antiguo Régimen. Lo mismo podría decirse de la aristocracia de don Juan. En casi todos los dramas precedentes había constituido una agravante de su maldad: «la desvergüenza en España / se ha hecho caballería», dicen dos versos muy citados del drama de Tirso. En el caso de Zorrilla parece más bien un mero tributo a la tradición, y los fallos de don Juan serán juzgados por la condición humana del culpable, no por su condición aristocrática. La misma presencia del criado ha tenido que ser modificada *ad hoc*: Ciutti ya no es la «voz de la conciencia» del protagonista, es decir, no es el portavoz de aquella norma exterior, general, inapelable, que puntualmente enunciaban Catalinón (Tirso), Sganarelle (Molière), Leporello (Mozart) y Camacho (Zamora); esa «voz» es ahora interior, variable y problemática, mientras el portavoz se ha quedado en un servidor meramente funcional.

La transformación de don Juan con la aparición de su *interioridad* comporta todavía otra alteración singular, quizá más profunda o más sintomática: el drama de don Juan que propone Zorrilla parece fundamentalmente condicionado por el equívoco de las palabras, por esa polarización del lenguaje entre poder e insuficiencia, que ha inspirado y torturado a todos los poetas de la «modernidad». Don Juan se revela al comienzo no sólo como maestro del lenguaje («Es gran pluma», v. 32), sino como un seductor fundamentalmente verbal, autor de cartas y declamador de poemas tan falsos como eficaces. En el curso de la acción, sin embargo, se yuxtaponen dos fenómenos que cancelan esta «autoridad» tradicional del burlador: *primero*, paulatinamente, el texto de la «carta», que había sido concebido como pura repetición, un discurso opaco, un engaño o «burla» más al servicio de la «lista», acaba por revelarse para el mismo don Juan como un texto transparente, representación de esa nueva «verdad» que es su amor por doña Inés, clausurador de aquella «lista» donde la *autobiografía* de don Juan se agotaba en la pura enumeración. *Segundo*, don Juan descubre en seguida que el mismo discurso —ya no los números garantizados de la lista, sino las palabras inciertas de todo discurso amoroso— puede ser transparente para unos (don Juan, doña Inés, en cierto modo Brígida) y perfectamente opaco para los demás (el comendador, don Luis): «En cierto sentido, la carta comparte el destino de cualquier otro texto: a medida que se separa de su autor y va de intérprete en intérprete, comienza a acumular significados que su autor tal vez no había buscado. La carta significa diferentes cosas para los diferentes personajes que tienen ocasión de reflexionar sobre ella» (Pérez Firmat, 1986, pág. 4). Como el pastor

del folclore, artista de la mentira, engañador emblemático que pedía falsamente ayuda contra el lobo y sólo dejó de ser escuchado cuando empezó a decir la verdad, el don Juan de Zorrilla tratará en un momento determinado de proclamar su nueva «verdad» y revelar a sus antiguos interlocutores su decidido compromiso con las palabras, pero su discurso fracasará: al final de la Primera Parte, en el propio centro del drama, don Juan quiere convencer al comendador de su arrepentimiento y de sus buenas intenciones, pero para el comendador las palabras de don Juan ya no *significan* nada: son mera repetición de un lenguaje desacreditado por todos sus enunciados anteriores, por todas las cartas mentirosas y las falsas promesas. Su lenguaje, por sí mismo, resulta incapaz de representar la *diferencia* entre el viejo y el nuevo don Juan: «¿Qué puede en tu lengua haber / que borre lo que tu mano / escribió en este papel?» (vv. 2451-2453). A partir de ese momento, el *problema* de don Juan deja de ser un mero conflicto con la ley, un asunto puramente moral, y se revela también como un producto de la insuficiencia del lenguaje: el asesinato del comendador y de don Luis, la pérdida de doña Inés y, sobre todo, su propia, definitiva tortura interior son sin duda determinados por esa combinación de poder e impotencia. El nuevo castigo de don Juan ya no será la muerte y el infierno, sino una vida desquiciada por el equívoco de las palabras: en público, en el *diálogo*, don Juan se verá obligado a perpetuar la condición que tradicionalmente le caracterizaba: en privado, el don Juan de la Segunda Parte cuenta con toda una serie de *monólogos* más o menos interiores que el don Juan tradicional desconocía y que predicán ahora la «verdad» de su íntimo desacuerdo con aquella tradición. Este inseguro desdoblamiento —inseguro porque *diálogo* y *monólogo* se contaminan mutuamente y no contribuyen tanto a una nueva definición del personaje como a la desfiguración de su antigua imagen— será el atributo fundamental del nuevo don Juan y acabará por apoderarse del argumento de la obra: al final del drama de Zorrilla, don Juan, para morir propiamente, tendrá que morir dos veces. La primera vez, a manos del capitán Centellas, en una lucha generada por la incertidumbre que ha adquirido su «palabra» en el diálogo exterior (vv. 3581-3582). La segunda vez, después del último monólogo íntimo, a raíz de la confesión final que cancela toda incertidumbre y, por tanto, todo discurso («Creo en Ti», v. 3766).

La recepción de una obra tan compleja y tan genuinamente moderna no ha sido uniforme ni sostenida. Hasta 1860, *Don Juan Tenorio* fue apenas otro drama de Zorrilla representado escasamente y con éxito mediano; las reseñas se limitaban a elogiar la sonoridad de sus versos, a oponer el valor de los primeros actos a la debilidad de los últimos, y a señalar el parentesco de la obra con algunos de sus precedentes. Parece que el éxito popular y la periodicidad de las representaciones de *Don Juan Tenorio* datan de 1860 y de una reposición afortunada que llevó a cabo el actor Pedro Delgado, discípulo de aquel Carlos Latorre para quien la obra había sido escrita. Desde entonces, y hasta aproximadamente 1920, su recepción se caracteriza por una notable divergencia. Su éxito popular desconcierta a los literatos, que se dividen en dos bandos: Clarín (1893 [1973]) sería el más representativo de los que declararon su entusiasmo (nada incondicional) por el drama; Pi y Mar-

gall (1895), de los que no encontraron en él más que falsedad y contradicción. La Generación del 98 heredaría esa controversia: Azorín, Valle-Inclán y Machado estarían con Zorrilla; Unamuno y Baroja, contra él. Entre tanto, sin embargo, las historias literarias, que comenzaban a prodigarse, parecen haberse puesto de acuerdo para destacar a *Don Juan Tenorio* como la obra suprema de Zorrilla y acaso de todo el teatro romántico español. Durante los años veinte y treinta de este siglo, el drama de Zorrilla se pierde en una multitud de estudios que, «desde supuestos extraliterarios, y cobrando conciencia de la evolución mundial del mito a la vista de trabajos exhaustivos como el de Gendarme de Bévotte [1911]» (García Berrio, 1967, pág. 52), tratan de responder a otro tipo de preguntas: ¿cómo llega don Juan a ser Don Juan? ¿Cuáles son las motivaciones del mito? ¿Cuál es su objeto y su condición? El más ruidoso y controvertido de estos estudios fue el de Gregorio Marañón (1924), que ponía en tela de juicio la «virilidad» de don Juan: alegaba que su exclusiva dedicación al amor lo identificaba con el género femenino, mientras que la auténtica virilidad sólo se manifiesta en el trabajo y en la lucha por la vida. Más interesantes (y mucho menos ajenos a los textos literarios) resultan ahora los estudios de Cansinos Assens (1936), Maeztu (1926) y Ortega y Gasset (1921), donde se da prioridad a los aspectos trágicos y rebeldes de don Juan en su batalla con los poderes institucionales, y en su ostentación del deseo y el instinto contra las leyes religiosas y sociales.

Estas polémicas y sus temas sobrevivieron hasta los años setenta en la obra de los discípulos de aquella generación (Bergamín, 1959; Marías, 1975; Laín Entralgo, 1956; Torrente Ballester, 1968). Entre tanto, los profesores de Literatura, sin dejar de hacerse eco de las polémicas intelectuales; atendían más bien al estudio filológico de los dramas protagonizados por don Juan: fuera de España se cultivó sobre todo la investigación de fuentes (Mackay, 1943); en España se trató de dilucidar principalmente los problemas teológicos y religiosos de *Don Juan Tenorio*. El análisis propiamente textual apenas si comenzaba: es ejemplar, pero aislado, el trabajo de Wilson (1929) sobre las formas de tratamiento entre los personajes y su contribución a los significados de la obra. El predominio del análisis sobre las opiniones valorativas, sobre el ensayismo y la erudición, no tendrá lugar hasta los años setenta y ochenta. Caldera (1974) y Ter Horst (1979) exploran entonces con gran detalle la función del tiempo en la estructura del drama. Feal Deibe (1984), sobre los pasos de psicoanalistas tradicionales como Otto Rank o de renovadores como Lacan, analiza el papel del padre en la configuración del mito. Pérez Firmat (1986) logra iluminar las supuestas «irregularidades» del drama a partir de conceptos como la inversión carnavalesca de Bajtin, la ansiedad de la influencia de Harold Bloom, y la *deconstruction* de Derrida. Mandrell (1992) ha practicado sobre todo el análisis intertextual. Es tal vez significativo que, mientras *Don Juan Tenorio* comenzaba a ser entronizado así en el santuario de los clásicos, con innumerables ediciones críticas y escolares y una bibliografía que empieza a ser inabarcable (Vallejo & Ojeda, 1994), sus representaciones hayan perdido la periodicidad y, sobre todo, la popularidad que las distinguía: el drama constituye ahora, mayormente, un sofisticado objeto de estudio o una pieza exquisita para auditorios de lujo.



## 5.6

**Continuidad del drama histórico****5.6.1. Tradicionalismo, eclecticismo, epigonismo**

Desde finales de la tercera década del siglo XIX, el teatro español conoció una época de abundante y variada producción, caracterizada por la proliferación del drama histórico. Aunque se cultivaron diversos géneros, el drama había sido el más representativo de la estética romántica y el que mejor enlazaba con la tradición escénica española; de ahí que, con los debidos ajustes de gusto y de época, continuara durante las décadas sucesivas, cultivado por quienes como Hartzenbusch, García Gutiérrez o Escosura habían comenzado su carrera teatral en pleno Romanticismo de mediados de los años treinta; o por quien, como Zorrilla, lo haría poco después, y por otros autores menos conocidos —Aureliano Fernández Guerra (1816-1891), Manuel Cañete (1822-1891), Eulogio Florentino Sanz (1822-1881), Juan de Ariza (1816-1876), Pedro Calvo Asensio (1821-1863), Ceferino Suárez Bravo (1825-1896), entre otros muchos— que continuaron produciendo ininterrumpidamente numerosas obras con el título de dramas o comedias, ambientadas, en general vagamente, en un pasado histórico nacional. El género presenta una variada gama de matices ideológicos, desde la evocación nacionalista de una época y de sus personajes más ilustres, a la representación de concretas y «progresistas» exigencias de democratización de la sociedad.

Al impacto causado por el drama romántico, y especialmente por las traducciones de dramas franceses, parte de la crítica reaccionó exponiendo las pruebas de inmoralidad y de subversión de valores que lo impulsaban. Inmediatamente se pasó a sostener la necesidad de recuperar el mejor teatro del Siglo de Oro, nunca olvidado gracias a las refundiciones (estudiadas por Caldera, 1974, págs. 9-58) y reconocido, en cambio, como «sanamente romántico», en cuanto aportaba los valores tradicionales españoles y era capaz de contribuir, con la libertad de sus formas, a los deseos de lograr un teatro moderno. No faltaron tampoco los intentos de reforma teatral a través de las propuestas llamadas «eccléticas», por parte de Gil y Zárate, Ventura de la Vega y Alcalá Galiano, y de fundir lo mejor de los valores neoclásicos con los románticos, sin desdeñar en el caso del primero la producción áurea. Impropiamente, cierta crítica (véase Peers, 1967, págs. 77-198) ha llegado a considerar «ecclética» toda la producción del período, a pesar de que pocas obras puedan llevar esta etiqueta.

Para la mayor parte de los autores la nueva fórmula significó, sobre todo, reaccionar con orgullo ante las críticas que en el drama romántico se habían hecho a la historia de España y a Felipe II, en particular. Provisto de un tono nacionalista, vagamente idealizador, el drama romántico se fue desprendiendo de su mayor carga crítica de ruptura social, para continuar la tradición del teatro español de obras ambientadas históricamente, a las que se había añadido buena parte del decorado y gusto romántico por determinados personajes y situaciones.

Debe considerarse, además, que la tendencia hacia los temas históricos, poco comprometidos y casi vacíos, estaba ya presente en el drama romántico desde

sus mismos inicios (Navas Ruiz, 1970, pág. 130). Patricio de la Escosura es un buen índice de este procedimiento con *La Corte del Buen Retiro* (1837) y con *Bárbara Blomberg* (1837), que a pesar de algunas fluctuaciones a finales de los años treinta, tendrá éxito junto a obras de autores menos conocidos —como José de Castro y Orozco (1808-1869), Gaspar Fernando Coll (†1855) y Fulgencio Benítez y Torres (1820-1844), entre otros—, constituyendo la «base sobre la cual se elevarán las nuevas fórmulas de principios de los años cuarenta» (Caldera & Calderone, 1988, pág. 493).

El teatro romántico vivió una marcada tendencia hacia la contaminación entre géneros; Hartzenbusch hablaba en la edición de *Obras escogidas* de Antonio García Gutiérrez (1866) de «comedia, tragedia, sainete, zarzuela», y como más comunes en el segundo tercio de siglo, de «comedias-dramas», «dramas-comedias», «dramas heroicos», dramas del género realista y «dramas-tragedias» (pág. XVII). Tal convergencia, que confirman críticos actuales (Caldera & Calderone, 1988, pág. 565), se ve favorecida por el polifacetismo de los autores y la libertad creadora; la comedia se vuelve entonces más seria mientras el drama acentúa los recursos melodramáticos, siempre bien aceptados por el público. Van desapareciendo paulatinamente en el drama los grandes temas románticos: amor pasional e imposible, carácter implacable del tiempo y del destino, derrota existencial, etc., que aparecen sólo de manera esporádica o bien como simple cliché.

A partir de la década de los cuarenta, y en un ambiente literario más moderado, en el que se producen los «arrepentimientos», por su Romanticismo pasado, de Martínez de la Rosa, Enrique Gil, el duque de Rivas, o Eugenio de Ochoa, las nuevas tendencias seguidas por García Gutiérrez, Hartzenbusch, y en particular Zorrilla, darán perfección literaria y prestigio al drama histórico. Escritores profesionales ocupan el puesto de quienes antes compaginaban el teatro con otras actividades. Se hace frente a las numerosas traducciones con una mayor producción de obras originales. Los renovados deseos de mejorar el teatro nacional fructifican en la fundación del Teatro Español (1849). Surgen ahora otros nuevos teatros y mejora en general la situación profesional de autores y actores (Rubio Jiménez, 1988, págs. 705-751).

El crítico José Yxart (1894-1896, I, pág. 38), de quien nos ha quedado la primera valoración ideológica de este teatro, recapitulando lo que había sido el estado del mismo, al llegar al final de los años cuarenta, afirma que se «había llegado al extremo del camino», a través de unos años en los que habían cambiado los gustos y las circunstancias de toda una generación que había planteado sus reformas a partir de 1834; ahora era el momento de organizar las llamadas «conquistas de la revolución», cuando la sociedad desamortizadora podía empezar a gozar de un enriquecimiento que crecía repentinamente.

El descubrimiento y valoración del teatro nacional fue una de las grandes aportaciones del Romanticismo europeo, que se remonta a los hermanos Schlegel y a Madame de Staël (véase Carnero, 1978); su lección fue recogida y propuesta entre los críticos españoles. Las distintas tendencias poéticas y críticas del período han sido estudiadas por Carballo Picazo (1955), Peers (1967, II, págs. 95-115), Randolph (1966, 1972), García Castañeda (1971), Romero Tobar (1974) y Llorens (1979).

La flexibilidad en el uso de reglas y Unidades, nunca excesivamente trastocadas por la libertad romántica, que se remontaba a la producción áurea, aparece limitada por el fin moralizador y los recortes embellecedores de la realidad, valores considerados imprescriptibles para la obra dramática. Estas ideas prevalecen en los escritos del influyente crítico y autor teatral Manuel Cañete (Randolph, 1972) y en los discursos académicos de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) y Adelardo López de Ayala (1828-1879), que serán los auténticos protagonistas de la actividad teatral de mediados de siglo. El teatro seguía siendo para ellos la «síntesis de la nacionalidad», y Calderón, «católico y honrado», el ejemplo más excelso. A finales del siglo, José de Echegaray (1832-1916) y su escuela darán la impresión de que el género histórico podía seguir teniendo validez.

Entre las convenciones que mantuvieron en pie el ideal artístico de la representación teatral, la consolidación definitiva del verso favoreció la continuidad del drama histórico. La alternancia con la prosa dejó de discutirse al verse autorizada por los dramas de García Gutiérrez y de Zorrilla; sus resultados poéticos, salvo conocidas excepciones como la de García Gutiérrez o el propio Zorrilla, fueron a menudo mediocres o bien fácil expediente para el lucimiento de actores.

Con un estilo menos efectista y exagerado que el de los dramas románticos de la primera hora, en los que cabía una justificación histórica de reacción anti-neoclásica, hubo cierta preocupación, sobre todo por parte de la crítica, por recuperar la belleza idiomática. Algunos autores lo interpretaron reproduciendo, a su modo, el habla antigua o dando, en general, entrada a formas arcaicas (Martín Fernández, 1981). Los intentos de dar expresión a un modo de sentir menos convencional y estereotipado, de alcanzar la palabra teatral plena, acababan derrotados, con la condescendencia del público, ante las insuficiencias de los autores y las sujeciones impuestas por el verso. El cliché y la manera se evidencian en el repertorio de figuras e imágenes, en las que prevalece la antítesis de campos semánticos referidos a valores tradicionales.

Por lo que se refiere al respeto de las Unidades, admitida la de Acción, las de Tiempo y Lugar se podían infringir siempre que en todo se salvaguardara la verosimilitud y se acrecentara el efecto artístico. Ahora bien, este sentimiento de libertad, que puede observarse también en el tratamiento de la Historia, no condujo a buenos resultados artísticos. Los autores del período no dieron, en general, pruebas de originalidad y tendieron a la simplificación, tanto en la complejidad de los argumentos como en la caracterización de los personajes. En relación con los personajes románticos nacidos de una profunda conflictividad existencial, aparecen como meros tipos creados en función de una trama en la que se da por descontado el final feliz. El misterio que puede envolver el origen de los personajes, siguiendo la tipología romántica, acaba por resolverse en una hueca anagnórisis.

La continuidad del drama histórico, desde el punto de vista de la perfección literaria, parecía imposible, al menos desde *Traidor, inconfeso y mártir* (1849); las aproximaciones del género histórico al realismo lo estaban indicando; muchos lo seguirán intentando, o, al menos, mantendrán vivo el repertorio de los dramas históricos sustentados por el interés que seguían suscitando los grandes dramas románticos y la tradición del Siglo de Oro. Como resultado tenemos un



gran número de dramas históricos, parcialmente catalogados, producidos en el período que va de mediados de los cuarenta a finales de los sesenta, y sobre el que sigue pesando la consideración de teatro «post», o de transición, que ha impedido conocerlo mejor<sup>24</sup>, incluso en la consideración sociológica más obvia, que no puede sino ver, en la persistencia del mismo código teatral, la eficaz función que esta literatura ejerció en el afianzamiento de la ideología burguesa.

Los variados epítetos que clasifican esta producción de dramas históricos (dramas posrománticos, «anémicos» «degenerados») reflejan una generalizada tendencia a observar el fenómeno sólo como producto derivado. Una valoración negativa del teatro de este período, luego convertida en tópico, puede leerse en Narciso Alonso Cortés (1968, págs. 275-276), para quien «los autores españoles [se refiere al primer Romanticismo] dejaron de manejar, es verdad, las pasiones malsanas y criminales, y dirigieron sus principales actividades al género histórico; pero en vez de limitarse a engalanar sencillamente los asuntos de la Historia con aderezos poéticos, conservando el tono dramático de los clásicos, persiguieron la complicada intriga en los lances más falsos, descabellados y absurdos, o bien dieron tendenciosas aplicaciones políticas de actualidad a los episodios de tiempos pasados».

Teniendo en cuenta el estado actual de la crítica, y las características de estas obras, hemos considerado en primer lugar las realizadas por los grandes dramaturgos románticos durante la segunda mitad del siglo, para continuar con la persistencia del género en otros autores, cuya lista, así como el balance de la *pervivencia* final del género quedan abiertos a nuevas entradas. Hemos formado grupos aparte con los autores de intención política y regionalistas, y con los que, además de cultivar la «alta comedia», escribieron dramas históricos y dramas históricos de tendencia realista (véase Cabrales Arteaga, 1989).

### 5.6.2. La evolución de García Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate

Ausentes ya de la escena Larra y Espronceda, e iniciado un prudente retiro por parte de Martínez de la Rosa y el duque de Rivas, al comenzar la década de los cuarenta dos de los grandes autores románticos, García Gutiérrez y Hartzenbusch, acababan de iniciar sus respectivas carreras, y lo mismo se puede afirmar del aún más joven Zorrilla. En torno a estos tres hombres girarán las variedades que el drama histórico adopta en la segunda mitad del siglo.

La extensa producción dramática de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), constituida fundamentalmente por dramas históricos, contribuyó de modo decisivo a mantener vivo el interés por este género a mediados de siglo, logrando todavía en él un importante resultado con *Venganza catalana*, en 1864.

Después del éxito obtenido con sus primeros dramas y tras inciertos resultados al final de los años treinta, cuando el drama romántico busca nuevas soluciones, García Gutiérrez, antes de partir para América en 1844, escribirá 12 dramas

<sup>24</sup> Véase Fundación Juan March, 1986; Lalama, 1867; San Vicente, 1984; VV. AA., 1963, 1984.

históricos mostrándose como uno de los autores más fecundos del Romanticismo español<sup>25</sup>.

Siguiendo el esquema trazado en sus precedentes dramas, una de sus mejores obras de este período es *El encubierto de Valencia* (1840), ambientada en las Germanías y políticamente alusiva al oportunismo revolucionario; presenta en común con *El caballero leal* (1841) y *Zaida* (1841) intrigas amorosas con trasfondo de guerras civiles, la predilección por figuras femeninas, y la agnición de algún personaje clave. Se refleja en ellas la general tendencia del drama de comienzos de esta nueva década, a que los amores encuentren solución y los buenos acaben triunfando, en una especie de humanización del género (Caldera & Calderone, 1988, pág. 511). Estas características se confirman en *Simón Bocanegra* (1843), una de sus mayores creaciones dramáticas, utilizada por Verdi para la ópera homónima; el primer dux de Génova acabará sucumbiendo en sus esfuerzos por mantener la justicia y la paz entre patricios y plebeyos, no sin antes perdonar a sus enemigos y bendecir la unión de su recobrada hija con el joven Adorno, su futuro sucesor.

Residente en Cuba (1844), en busca de coyunturas más favorables y afinado después como periodista en México, continuó produciendo, junto a alguna comedia, dramas históricos como *La mujer valerosa* (1845), sobre el explotado tema de la viuda de Padilla. A su vuelta a España, dedicado casi por completo a la lucrativa zarzuela, alternó durante algunos años esta actividad con cargos oficiales en el extranjero como representante del Gobierno liberal.

Renueva su predilección por el drama histórico en 1860 con *Un duelo a muerte*, ambientado en Italia, y realizado, según indica en la introducción, a imitación de la *Emilia Galotti* de Lessing: acosada por el príncipe de Florencia, Emilia muere a manos de su marido la noche de bodas para evitar la deshonra. García Gutiérrez despliega en el drama su habitual ataque contra los poderosos. Miembro de la RAE desde 1861, alcanza un rotundo éxito con *Venganza catalana* (1864), último drama romántico según Adams (1922, pág. 128), que tiene como tema el asesinato de Roger de Flor en Grecia y la venganza de los almogávares. A su acentuado espíritu patriótico se ha atribuido el que la obra fuera representada ininterrumpidamente durante cincuenta y seis días, pero no se pueden olvidar la crítica encubierta a la corrupción de las altas jerarquías y la defensa liberal del pueblo llano —a tono con los hechos prerrevolucionarios de aquellos años (Llorens, 1979, pág. 400). La historia de amor responde, en cambio, a exigencias socialmente más convencionales que las de sus primeros dramas. Un año después (1865), el patriotismo y el progresismo de García Gutiérrez aparecen apagados en *Juan Lorenzo* (Ruiz Silva, 1985b), drama que para su autor fue la mejor de sus obras; como su precedente, *El encubierto de Valencia*, está ambientada en el período de las Germanías, y culmina con ella su reflexión

<sup>25</sup> Cuenta Antonio García Gutiérrez con otras obras en colaboración: con Zorrilla, *Juan Dándolo* (1839); con Isidoro Gil y Baus, *El sitio de Bilbao* (1837) y *Juan de Suavia* (1841); con Eusebio y Eduardo Asquerino, *El tejedor de Játiva* (1849); sólo con Eduardo, *El tesorero del rey* (1850). También pertenecen al género histórico, o bien se hallan ambientadas en el pasado, otras obras pertenecientes a la década de los cuarenta: *Las bodas de doña Sancha* (1843), *De un apuro, otro mayor* (1843), *Gabriel* (1844).

sobre el tema de la revolución. El drama contrapone las figuras bien caracterizadas del protagonista Juan Lorenzo, revolucionario idealista, respetuoso de la dignidad de la persona, prudente y conciliador, con la de Guillén Sorolla, ambicioso, oportunista y violento. La revolución fracasa y llevará a la muerte a ambos: la de Juan Lorenzo, a menudo sumido en la meditación y la duda, parece causada por el propio desengaño en la revolución como método para cortar los abusos cometidos sobre el pueblo, indefenso en su ignorancia; Guillén Sorolla es la víctima de su propia ambición y la que han desencadenado la violencia y el terror revolucionarios. Alternando la producción de zarzuelas, comedias y dramas de tesis, continuó García Gutiérrez su vida teatral hasta 1880; sus dramas históricos seguían representándose, y en 1872 presentó una nueva producción, *Doña Urraca de Castilla*, obra melodramática que constituye «un ejemplo flagrante del desfase del dramaturgo al intentar realizar un tipo de teatro ya superado», pero que fue, no obstante, bien acogida (*Ibíd.*, pág. 47).

El interés de la crítica por la figura de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) ha puesto de relieve que su importancia e influjo no pueden circunscribirse a *Los amantes de Teruel* (1836), drama del que su autor realizó varias ediciones adaptándolo a las sucesivas tendencias del gusto (Picoche, 1980). Hay que añadir además la importante labor de Hartzenbusch como crítico y editor del teatro de Tirso, Calderón, Alarcón y Lope para la Biblioteca de Autores Españoles, estudiada por Carmen Iranzo (1978, págs. 110-122).

De su producción en el drama histórico (1831-1861) —en la que se han señalado inseparables características de estilo, y una tendencia a evidenciar en el estudio de las pasiones «la grandeza del sacrificio por una causa moral» (Picoche, 1980, pág. 13)— consideramos aquí la etapa iniciada en 1845, a la que el autor transmite su moderado progresismo haciendo incidir la Historia sobre el presente. Mantiene algunos temas característicos de su primera época como el sueño, la visión y el tiempo en su divulgada obra *La jura de Santa Gadea* (ed., 1844; estreno, 1845), basada en episodios fabulosos del romancero del Cid, y en la que a través de la Historia se manifiestan aspiraciones democráticas.

En dramas posteriores, *La madre de Pelayo* (1846), escrita a imitación de la *Merope* de Alfieri, según declaración de su autor, y en *La ley de la raza* (1852), abordó Hartzenbusch la época visigótica, en busca de la propia identidad nacional, utilizando en ambas obras la figura de Pelayo. En el último drama citado, Recaredo se dispone a conceder igualdad legal a los hispanorromanos y permitir sus matrimonios con los godos, evitando, con clara alusión política a la actualidad, que la representación de la patria correspondiera sólo a un grupo social. Corresponden estas obras al interés de la época por los personajes literarios (que el propio Hartzenbusch había hecho desfilar por sus comedias de magia): *Vida por honra* (1858), buen cuadro de la época a través de la legendaria figura del conde de Villamediana, y la loa *La hija de Cervantes* (1861), obrita que muestra, una vez más, la predilección del autor por los personajes femeninos (Llorens, 1979, pág. 412). Afianzando una interpretación que aborda con orgullo la historia patria y ensalza el estereotipo del honor y caballeridad de los españoles, José Zorrilla aportará importantes innovaciones al drama histórico y hará en buena parte posible su continuidad.



Entre los autores que con su producción dramática participaron en el movimiento romántico a mediados de los treinta, y escribieron dramas históricos durante la década siguiente, cabe mencionar, en primer lugar, a Antonio Gil y Zárate y a Patricio de la Escosura. Intérpretes del «justo medio», dieron una impronta moderada a su teatro, logrando, entre su variada producción histórica, la creación de, al menos, dos obras de verdadero interés.

Antonio Gil y Zárate (1793-1861), dramaturgo y traductor<sup>26</sup> además de autor de un conocido *Manual de literatura* (1842-1844), cinco años después del horrendo efectismo de *Carlos II el Hechizado* escribió *Guzmán el Bueno* (1842), uno de los mejores ejemplos de drama histórico. Gil dramatiza la legendaria opción entre el amor paterno-filial y el honor, tema muy conocido en la literatura española, insertando las innovaciones románticas en la regularidad de la tradición neoclásica. Sus restantes dramas históricos, caracterizados por lo novelesco de su enredo, se presentan divididos según su temática sea extranjera o nacional: en el primer caso, *Rosamunda* (1839), con acentos de tragedia clásica (Alonso Cortés, 1968, pág. 283), *La familia de Falkland* (1843), *Guillermo Tell* (1843) y *Masaniello*, drama escrito en 1839, editado en 1841, pero no representado hasta 1850; en el segundo, *Don Álvaro de Luna* (1840), drama muy vinculado a los de los años precedentes por su sentido agobiante del tiempo (Caldera & Calderone, 1988, pág. 515), *Un monarca y su privado* (1841), con Olivares encubridor de las aventuras amorosas de su rey, y *El Gran Capitán*, representado en 1843, meses después de haber estrenado —en su variada producción dramática— *Cecilia la ciegucecita*, drama sentimental de costumbres contemporáneas.

### 5.6.3. De Patricio de la Escosura a Manuel Fernández y González

Pertenece también a la primera época del drama romántico Patricio de la Escosura y Morrogh (1807-1878), académico (1847) y crítico teatral<sup>27</sup>, que tiene una variada producción como novelista, poeta y autor de teatro, género en el que sobresalió durante la década de los cuarenta, alternando la comedia bretoniana con el drama histórico. De *La Corte del Buen Retiro* (1837) dio una segunda parte, *También los muertos se vengán* (1844), en la que reconstruye detalladamente el ambiente cortesano en el que fragua la conspiración para derribar a Olivares. Otro de sus éxitos fue *Las mocedades de Hernán Cortés* (1845), personaje al que dedicó especial atención en su obra literaria (Garelli, 1984), obra en la que representa a un Cortés enamorado que madura después de sus expe-

<sup>26</sup> Gil y Zárate merece mención en este campo por haber sido el traductor de *El vaso de agua* de E. Scribe, en 1841, obra que aportará nuevas soluciones a las comedias y al drama histórico en su subgénero político y de actualidad.

<sup>27</sup> El trabajo como crítico teatral de Escosura está compuesto por varios artículos publicados en *El Entreacto* (1839), la *Revista Andaluza* (1841) o *El Reflejo* (1843), y otros posteriores en la *Revista de España* (1875), *Revista Contemporánea* (1876) y *La Ilustración Española y Americana* (1876). Añádanse los prólogos a sus obras, el *Discurso* de ingreso en la RAE y la loa *Cual es mayor perfección* (véase Iniesta, 1958, págs. 83-94).

riencias juveniles. Al suprimir el color y todo lo inesencial a la acción, logró la creación perfecta de un personaje (Brown, 1940). No llegó a ser representada la tragedia histórica *Roger de Flor*, escrita en 1845 y editada en 1877, debido, tal vez, al éxito sobre tema semejante de García Gutiérrez. La obra, francamente moderada, sobria en su lenguaje y respetuosa de las Unidades, adopta una posición clasicista, en la que continuó con las comedias *El amante universal* (1847) y *Las apariencias* (1850). «Frutos tardíos» son dos piezas dedicadas a argumentos literarios recurrentes a mediados de siglo: *Don Pedro Calderón de la Barca* (1867), del que Escosura fue siempre admirador, y en la que vuelve a las reconstrucciones ambientales en detrimento del personaje; en la misma línea *La comediante de antaño* (1867), dedicada a la célebre actriz La Calderona, que destaca por la firmeza de los personajes femeninos, habitual en Escosura.

Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872), también poeta y novelista, fue autor de una abundante producción dramática en la que se distinguen algunos dramas seudohistóricos y de gusto tópicamente romántico, como *La vieja del candilejo* (1838) —en colaboración con J. M. Diana y F. González Elípe— sobre un episodio de la vida de don Pedro el Cruel, que Rivas llevará a sus romances. Corresponden al interés de la época por los poetas y artistas *Garcilaso de la Vega* (1840), drama de aventuras galantes en las que participa también el emperador Carlos V, y *Misterios de honra y venganza* (1843), sobre la vida del pintor Alonso Cano. Mayor éxito obtuvo en sus colaboraciones con Eusebio Asquerino —*Felipe el Hermoso o ni agiotistas ni extranjeros* (1845), *El héroe de Barcelona* (1846), *Juan Bravo el comunero* (1849)— y con Eduardo Asquerino —*El gabán del rey* (1847); con un esquema dramático bastante explícito, expuso sus ideas progresistas clamando por la libertad contra las debilidades de la monarquía y la corrupción de la nobleza, representada, generalmente, por extranjeros.

Coetáneo de los precedentes autores y perteneciente también a la plenitud del drama romántico con *Elvira de Albornoz* (1836) y *Felipe II* (1836), José María Díaz (1800?-1888), conocido sobre todo como autor de tragedias, alternó este género con el drama histórico al principio de su carrera, para dejar en este último buena parte de su producción: *Una reina no conspira*, *Las últimas horas de un rey* (1849), su colaboración con Zorrilla en *Traidor, inconfeso y mártir*, *Andrés Chenier* (1851), *Gabriela de Vergy* (1862), *Mártir siempre, nunca reo* (1863). Por las características generales de su obra dramática, de imprecisos límites con el género trágico y en la que abundan suicidios, duelos y la desventura fatídica, se lo ha considerado como precursor «legítimo» de Echegaray (Alonso Cortés, 1968, pág. 284; Blanco García, 1909, I, pág. 259). Una muestra también de la continuidad en la producción de dramas históricos, entre la tercera y cuarta década del siglo presenta Francisco Pacheco (1808-1865), conocido autor del terrorífico drama *Alfredo* (1835) y del drama trágico *Los siete infantes de Lara* (1836), quien compuso en 1848 *Bernardo del Carpio*, drama que nunca fue estrenado ni editado.

Al llegar la década de los cuarenta, otros autores como Aureliano Fernández Guerra y Manuel Cañete iniciaron una breve carrera teatral en el ambiente romántico granadino, escribiendo dramas históricos. El primero, conocido por su labor como académico y editor de Quevedo para la Biblioteca de Autores Españoles, mostró preferencia por esta forma literaria: *El trato de Argel* (entre 1839

y 1845), *La hija de Cervantes* (1842), y *Alonso Cano o la Torre del Oro* (1845), que con los dramas *La Peña de los enamorados* (1839), *El niño perdido* (1842) y su posterior colaboración con Tamayo y Baus en *La ricahembra* (1854), constituyen todo lo conocido de su producción dramática, relegada, en buena parte, al ámbito andaluz. «Digna de alabanza» para Juan Valera, apenas ha merecido atención crítica su *Alonso Cano o la Torre del Oro*, que tal vez sea su mejor obra. Romero Larrañaga había hecho dos años antes de Alonso Cano un hombre de honor rehabilitando su figura; Fernández Guerra nos presenta una historia de amor entre el pintor y Margarita Belli, obstaculizada por la situación social de Cano —simple artesano que se propone alcanzar la gloria del artista—, la propia de Margarita, que es casada, y el chantaje de Sebastián Llanos y Beatriz, celosos y vengativos personajes. Ambientada románticamente con baile de máscaras y duelos, recupera un lenguaje elevado y arcaizante.

Influyente personaje de la crítica teatral de mediados de siglo y bien conocido por su labor como erudito, Manuel Cañete fue también poeta y dramaturgo, y escribió, durante sus años juveniles, varios dramas pertenecientes al género histórico, con características propias de la tradición del Siglo de Oro y ambientación romántica (Randolph, 1972, pág. 39). Después de su experiencia granadina, en la que escribió el inédito *La juglar* (1838) y *Miguel Ángel* (1841), lo encontramos en Madrid en 1844, donde estrena *Un rebato en Granada* (1845); con la rebelión de los moriscos de Las Alpujarras como fondo, Cañete dramatiza el amor de don Juan Muley, hijo de una mora y de don Gonzalo, por la mujer de éste. En la tópica contraposición entre el noble espíritu castellano y la villanía mora, destaca la figura del ilegítimo don Juan, que da prueba de ser de ánimo superior y poseer un claro sentimiento de los valores de libertad, religión y patria. Aunque mantiene bastante del efectismo y convenciones románticas en la agnición de don Juan Muley, en la alusión a fantasmas y cadenas, en los toques de campana y sentencia de muerte, la obra es un ejemplo de drama histórico moderado, en el que se reflexiona y discurre hasta llegar al final feliz.

Es singular el caso de Eulogio Florentino Sanz, quien logró una obra de gran interés con *Don Francisco de Quevedo* (1848), drama en el que se observa cómo la tendencia docente y filosófica de la comedia de López de Ayala, Tamayo y Baus, Narciso Serra (1830-1877) y Luis de Eguílaz (1830-1874) se había filtrado en el drama histórico. La importancia del drama (Alonso Cortés, 1968, pág. 288) no fue confirmada en una segunda producción, *Achaques de la vejez* (1854), ni en los fragmentos de *La escarcela y el puñal*.

Adelardo López de Ayala, antes de pasar a la «alta comedia» propiamente dicha, cultivó el drama histórico en *Un hombre de Estado* (1851) —en realidad «alta comedia» de marco histórico—, *Rioja* (1854) —sobre el poeta sevillano Francisco de Rioja— y *El curioso impertinente* —adaptación de la novela cervantina, en colaboración con Antonio Hurtado—. Imitó el teatro antiguo español en las comedias *Castigo y perdón* (1851) y *Los dos Guzmanes* (1851), y en *El conde de Castellar* (1856) intentó seguir las huellas de *Juan Lorenzo*, sin lograrlo (Casalduero, 1974a, pág. 152).

Intentos renovadores interesantes para la evolución del drama histórico y del teatro de mediados de siglo se deben a Manuel Tamayo y Baus. En los comienzos de su carrera tradujo y escribió, muchas veces en colaboración, algunos dra-



mas históricos, pertenecientes ya a un Romanticismo trasnochado, como *El cinco de agosto* (1848) y *Centellas y Moncada* (1850), en colaboración con Benito de Llanza y Antonio Hurtado, obra ambientada en la Barcelona del siglo xiv, exagerada e irreal y no por eso libre de monotonía.

Corresponde ya al derrotero realista del teatro de la época, lindante con la «alta comedia», el drama *La ricahembra*, basado en hechos históricos eruditamente documentados, estrenado el 20 de abril de 1854; escrito en colaboración con Aureliano Fernández Guerra, en cuatro actos y en verso, es un ejemplo típico de drama de personaje: doña Juana (Esquer, 1965, pág. 73). En el mismo año, y en colaboración con Luis Fernández Guerra, escribió *El castillo de Balsaín*, obra de interés en cuanto precedente del «teatro dentro del teatro», técnica en la que basará *Un drama nuevo*. Utiliza también en ella recursos melodramáticos románticos, como la anagnórisis del personaje Justino, que resulta ser hijo del rey y pone final feliz a la intriga amorosa, en la que el mismo rey participa.

*Locura de amor* (enero de 1855) presenta gran interés innovador para el teatro histórico de este período al introducir en el género autenticidad de emociones y sentimientos a través del análisis psicológico de los personajes, sobre todo femeninos. Drama de pasión, amor desahogado y muerte, con inevitables efectismos y cierta conmoción melodramática, lo separa de las grandes obras del teatro romántico la ausencia del destino y el que no haya en él ningún simbolismo, ninguna dimensión profunda de duda cósmica.

En el drama histórico de este corte interesa ante todo el buceo psicológico y la indagación de la humanidad de los personajes, por lo que resulta difícil distinguirlo de la «alta comedia», a la que afluye con el pretexto de su recreación de hechos históricos (véase más adelante el apartado 5.7).

En el drama histórico, producido por algunos autores que desarrollaron plenamente su actividad a partir de mediados de siglo, la continuidad del género llegó a la hipertrofia. Entre la variedad de tendencias, podemos señalar la acentuación de algunas de las características que venían perfilándose desde la década precedente: saqueo de la historia de España, especialmente en su Siglo de Oro, para celebración de sus figuras literarias y rehabilitación de personajes históricos; exageraciones y efectismos «románticos»; ampuloso lirismo; sencillez en la trama y en la caracterización de los personajes. En conjunto denotan un acartonamiento del género sin ningún resultado artístico de excepción, pero su continua reposición y edición nos hace suponer un interés constante por parte de un público cada vez más numeroso.

El más joven de los autores incluidos en este apartado es Juan de Ariza, novelista y dramaturgo que residió en Cuba durante muchos años ejerciendo como periodista. Inició en 1845 su, por otra parte, fecunda carrera teatral con el drama histórico *Pedro Navarro*, al que siguieron, en este mismo género, *Don Juan de Austria o las guerras de Flandes* (1847), *Mocedades de Pulgar* (1847), *Don Alonso de Ercilla* (1848), drama en el que se ensalza al poeta soldado y se intenta una rehabilitación de Felipe II, *Antonio de Leiva* (1849), *El primer Girón* (1850), situada en Toledo, en el reinado de Alfonso VI; *Dios, mi brazo y mi derecho* (1853), en tiempos de doña Theuda, y *La mano de Dios* (1854) con la intrigante princesa de los Ursinos. Inspirado en el valor, honor y caballerosidad de distintos personajes de la historia nacional.

sin ser nunca «romántico cabal» (Peers, 1967, II, pág. 234), Ariza mantuvo los convencionalismos de la escuela, incluso en su tragedia *Remismunda* (1850), en la que bullen pasiones expresadas con el lirismo habitual de este autor.

Ceferino Suárez Bravo, periodista de vena satírica y novelista con *Guerra sin cuartel* (1885), dejó algunas osadías románticas, de tono patriótico y legendario, en varios dramas históricos compuestos en la segunda mitad de los años cuarenta: *Un motín contra Esquilache* (1846), *D. Enrique III* (1847), *Amante y caballero* (1847), *D. Gonzalo de Córdoba. Aventuras de un paje* (1847, con Francisco de Paula Montemar y M. M. de Santa Ana), *Los dos compadres: verdugo y sepulturero* (1848), su obra más editada (5 ediciones) y representativa, pertenece al «Romanticismo de hachón», con embozados, intriga, «orgullo de sangre», tal vez con cierta ironía, todo ello como preámbulo a la «disputada» ejecución de don Álvaro de Luna; en 1868 publicó con M. M. de Santa Ana y Francisco de Paula Montemar, *El dos de Mayo*.

Entre los autores de comedias sentimentales y de costumbres destaca la producción dramática en el género histórico de Luis de Eguílaz y Narciso Serra. El primero fue novelista y autor de comedias sentimentales de éxito, como *Verdades amargas* (1853) o *La cruz del matrimonio* (1861); se inspiró en nuestras glorias literarias para la composición de varios dramas históricos, con el objeto de darlas a conocer «en esta nación, sin presente y sin porvenir, como una pobre flor marchita a la que resta sin embargo, cierto perfume». La lección de la Historia, pasada y presente, nos dice Eguílaz, es que las «sociedades modernas [se hallan] minadas como las antiguas por el volcánico fuego subterráneo de las ideas. ¿Merece ninguna que se sacrifique en sus aras la patria, la vida de los hombres, la familia misma?» (introducción a *La vaquera de la Finojosa*). Se hizo célebre en el género histórico literario con obras que tienen en común la libre utilización de episodios biográficos, el remedo del lenguaje antiguo y el adorno lírico con poesías pertenecientes a los autores llevados a escena. Desde *Alarcón* (1853), junto al que aparecen Lope y Tirso, la galería de autores comprende *El caballero del milagro* (1854) con Rojas, Lope de Rueda y Timoneda, *Una virgen de Murillo* (1854), *Una broma de Quevedo* (1853), *Una aventura de Tirso* (1855), *La vaquera de la Finojosa* (1856) —su obra más reeditada— con el marqués de Santillana, durante la minoría de Juan II; *El patriarca del Turia* (1857), *Las querellas del rey Sabio* (1858). Las mencionadas obras tuvieron el privilegio de ser editadas por Baudry en París, en el tomo XLX de la «Colección de los mejores autores españoles» (1864), que incluye otras obras del género histórico como *La llave de oro* (1856), situada en tiempos de Olivares, *La payesa de Sarriá* (1860), *Grazalema* (1857), ambientada en el año 1069 y escrita en desagravio del pueblo árabe. El éxito de sus reediciones y reposiciones va acompañado por nuevos temas: *Los dos camaradas* (1867), que figura como la primera parte del drama póstumo de Ventura de la Vega *Miguel de Cervantes*, y *Lope de Rueda* (1870), comedia novelesca en prosa que incluye en el segundo acto el paso *Las aceitunas*.

Narciso Serra, heredero menor de la comedia bretoniana, presenta, entre las distintas muestras de su producción dramática, varios dramas históricos. Inicia su trayectoria *La boda de Quevedo* (1854) protagonizada por el personaje exhu-

mado precedentemente por Sanz y por Bretón, y en la que idealiza un episodio de la vida del escritor, que cumple la parábola de pasar de misógino a enamorado. Siguió Serra por el camino de las exageraciones románticas en *El reló de San Plácido* (1858) —con Felipe IV embozado y enamorado— y *Con el diablo a cuchilladas* (1854), embozando, en este caso, a Carlos V y Felipe II; en *El alma del rey García* se introduce en la leyenda tomando como modelo a Zorrilla y exagerando la nota, como puede advertirse en esta intervención de Fortuño (acto I, escena 1): «Sangre destila el manto que me cubre, / y mi ruta infeliz marcan sus gotas; / vapor de sangre al alentar respiro; / en sueños a mis párpados se agolpa, / y si ebrio quiero desgarrar la página / que está con sangre escrita en la memoria, / viene a espantarme su caliente espuma».

Su obra más conocida en el género histórico, editada al menos en ocho ocasiones y considerada la más representativa, es *La calle de la Montera* (1859), comedia inspirada en los dramaturgos del xvii y que lleva el título de la calle madrileña en la que se supone tuvieron lugar las asechanzas a la viuda de un montero, por parte de algunos pretendientes, entre los que figura el alcalde Cantillana.

Destacado y fecundo novelista, Manuel Fernández y González (1821-1888) dio al teatro unos 20 dramas de argumento histórico y legendario, en los que se inició muy joven con *El bastardo y el rey* (1841); siguieron *El tanto por tanto* (1846), *Traición con traición se paga* (1847), *Luchar contra el sino. Primera parte: La sortija del rey* (1848), la tragedia bíblica *Sansón* (1848), y algunos dramas más cuando era ya consumado novelista, como *La infanta Oriana* (1852), *D. Luis de Osorio o vivir por arte del diablo* (1854), *Cid Rodrigo de Vivar* (1862), refundido en 1874; *Padre y rey* (1859), *Aventuras imperiales* (1864), que corresponde a episodios caballerescos de la vida de Carlos V, y *La muerte de Cisneros* (1875), en la que el cardenal conserva su grandeza (Alonso Cortés, 1968, pág. 290) a pesar de los amores que le atribuye el dramaturgo. A los mencionados deben añadirse *Nerón*, el terrorífico *Deudas de la conciencia*, *Los encantos de Merlín*, *El Tasso*, *Viriato* y otras más que representan un cúmulo de producciones en las que se encarnaba el «atavismo romántico» (Blanco García, 1909, II, págs. 222-223). Es habitual en estas obras la prolijidad en los detalles, derivada de su actividad como novelista (Calvo Asensio, 1875, pág. 104) y el lirismo excesivo. Quedan en pie algunos fragmentos de la tragedia *Nerón* y del drama *Cid Rodrigo de Vivar*, que cerraba dignamente la serie de interpretaciones teatrales de que había sido objeto la gran figura del héroe castellano, y que lo sitúan entre «los soldados del moderno Romanticismo» que enlaza ya con Echegaray (Díaz de Escovar & Lasso de la Vega, 1924, II, pág. 80).

#### 5.6.4. Drama histórico de intención política

A mediados de la década de los cuarenta, algunos autores iniciaron la producción de un tipo de drama histórico en el que, junto a la exaltación de la unidad de la patria en defensa de las injerencias extranjeras, se preconizaban nuevos valores democráticos basados en la libertad y en la ley (García Castañeda, 1984).



Entre los dramaturgos españoles de más interés durante la última década del movimiento romántico destaca el malagueño Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890). Rubí no fue un dramaturgo romántico sino un puente entre el drama histórico, tan practicado por los románticos, y la alta comedia burguesa que llegará a dominar las tablas a mediados del siglo. Inició su carrera como poeta (*Poesías andaluzas*, 1841) pero pronto entró en el mundo teatral de la capital. Peers lo considera «figura secundaria, pero no insignificante» (1967, II, pág. 206); de hecho Rubí ocupó una posición central en la actividad teatral del siglo pasado. En su época se lo consideró relevante competidor de Bretón, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Rivas, García Gutiérrez, Zorrilla y Vega, en cuanto a su productividad y originalidad. Su fecundidad rivalizó con la de Bretón: escribió casi 100 dramas, 59 tan sólo en el período entre 1840 y 1857. Hartzenbusch lo llamó en 1850 «el más aplaudido» de todos los dramaturgos de su época (1883, I, pág. LVI) por obras como *Del mal el menos* (1840), *Isabel la Católica* (1843), *La bruja de Lanjarón* (1843), *La rueda de la fortuna* (dos partes, 1843 y 1845), *Bandera negra* (1844) y *La Corte de Carlos II* (1846). De todos estos dramas, quizá el más provocativo en su tiempo fue *La rueda de la fortuna*.

Esta obra trata temas contemporáneos bajo disfraz histórico. El gusto por el drama histórico, desarrollado tan plenamente por los dramaturgos románticos, se mantuvo vigente durante la década de los cuarenta. Rubí ayuda a crear lo que se puede denominar un nuevo género, el de una comedia histórica que teje elementos del drama romántico, las comedias del Siglo de Oro y las nuevas historias dramatizadas tan popularizadas por Scribe, entre otros. Las maniobras políticas y las conspiraciones e intrigas palaciegas presentes en esta obra de Rubí —la obra más popular durante la temporada 1843-1844— captaron la atención del público. Considerando tanto el pasado como el presente, Rubí criticaba los falsos valores de una sociedad movida por el afán de poder, el enchufismo, el esnobismo y la constante manipulación para alcanzar influencia sobre los reyes. Entre los dos primeros actos se reproduce una cita de Modesto Lafuente que aclara las intenciones del autor:

Así que las relaciones entre España y Francia se hicieron severas, hasta que el monarca francés, conociendo que debía captarse la benevolencia de su antiguo aliado, mudó el embajador que tenía en Madrid; pero a pesar de esto no adelantó nada. Por otra parte, la Inglaterra deseaba al mismo tiempo tener de su parte al Gabinete español, y de esta suerte se movía una especie de lucha diplomática entre los agentes franceses e ingleses, para ver cuál de las dos naciones conseguiría preponderancia en Madrid.

Esto es exactamente lo que veía Rubí en la Corte madrileña entonces, y tras su poco velado argumento presentó al público un drama político de fines no sólo estéticos sino también francamente políticos.

Otro dramaturgo importante —aún más político y provocativo que Rubí— es el hoy olvidado Eusebio Asquerino (1822-1892), que en frecuente colaboración con su hermano Eduardo (y otros dramaturgos como García Gutiérrez o Romero Larrañaga) presentó algunos de los dramas más comentados

y explosivos de los años cuarenta. Su obra más espectacular fue *Españoles sobre todo*, estrenada en 1844, pocos meses después del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Si la obra de Zorrilla representa un rechazo de la ideología liberal romántica y refleja un retorno al conservadurismo «moderado» del mundo burgués español, la obra de Asquerino es un violento ataque contra dicha rendición a los valores conservadores de Ramón Narváez y sus aliados. Los hermanos Asquerino escribieron un tipo de «drama histórico» de intención política», como observa García Castañeda en uno de los pocos estudios existentes sobre su obra (1984, pág. 25). Es una obra propagandística que provocó un escándalo al ser representada la noche del 25 de mayo de 1844 en el teatro de la Cruz, porque cuenta la historia de las conspiraciones que giraron alrededor del trono de Felipe V en los primeros años del siglo XVIII, conspiraciones en las que se aliaron las fuerzas de Austria e Inglaterra contra las de Francia para controlar el futuro de España. Asquerino tocó un nervio del cuerpo político español: el creciente nacionalismo en Europa —y en España— inicia ya el proceso de desmoralización que, debido en parte al fracaso del experimento romántico liberal, que sólo esporádica e inestablemente consigue transformar las instituciones sociales del país, culminará en la primera república y en el desastre del 98. Asquerino no ofreció ningún plan coherente; al contrario, inflamó las pasiones de un público dispuesto a creer que el destino de España debía ser controlado por «españoles sobre todo». El drama fue popular pero a la vez muy censurado e incluso, cuando se estrenó fuera de Madrid, prohibido varias veces por las autoridades locales. «Está haciendo furor en la mayor parte de los teatros de España», según una noticia publicada en la *Revista de Teatros* (17 de agosto de 1844). Como recordó el crítico Roque Barcia en 1859, quince años después del estreno, «es una alusión viva, protestante, eficaz: la alusión de un ingenio claro y de un alma proba. Este drama no respira tanto la política de sentimiento como el sentimiento de la política. El autor no tuvo que buscar su escuela. La llevaba en sí, y arrastrado por ella se fue al teatro» (*El Teatro Español*, 28 de febrero de 1859). Aunque *Españoles sobre todo* no se recuerda hoy, fue sin embargo el drama más comentado y más temido (por algunos) de mediados de los años cuarenta, superando a dramas tan populares como *Don Juan Tenorio* o *El hombre de mundo*, que la posteridad ha recordado como los mejores productos de una década de transición (véase Gies, 1993b).

El movimiento comunero fue el tema elegido por Pedro Calvo Asensio (1821-1863), al comienzo de su carrera teatral, en los dramas *La acción de Villalar* (1844) y *La cuna no da nobleza* (1845), que tienen algo de lecciones progresistas en rima, según Blanco García (1909, I, pág. 262). Alternando el género histórico con el cómico, escribió, con J. Ruiz del Pozo y J. de la Rosa González, *La venganza de un pechero* (1844), y con J. de la Rosa González y S. López Pelegrín la comedia *La libertad en su trono* (1846). Con J. de la Rosa González produjo el drama en dos partes *Fernán González* (1847), *La estudiantina o el diablo en Salamanca* (1847), episodio de la Guerra de la Independencia, y *Felipe el prudente* (1853), con cierta vena crítica aunque, en definitiva, como observó ya Cañete (Randolph, 1972), fue un intento más por rehabilitar a mediados de siglo la figura de Felipe II.

### 5.6.5. Dramaturgos regionalistas

La valoración romántica de lo regional y local originó, primero en poesía y después en teatro y novela, una generación de poetas y dramaturgos catalanes de lengua castellana que acabarán dando preferencia en sus creaciones al catalán.

Inició la tendencia moderada y regionalista que el movimiento teatral romántico tuvo en Cataluña Jaime Tió y Noé (1816-1844), autor de varias obras de este género —*El castellano de Mora* (1839), *El pronunciamiento de Barcelona* (1842), *Don Alfonso III de Aragón el liberal o las leyes del deber y del honor* (1843) y *El espejo de las venganzas* (1844)— en el que será pronto secundado por el luego célebre historiador Antonio Bofarull y Brocá (1821-1892), autor de *Pedro el Católico rey de Aragón* (1842), *Roger de Flor o el manto del templario* (1844) y *El Consejo de Ciento* (1846). Víctor Balaguer (1824-1901), conocido polígrafo e historiador de Cataluña, académico y eminente personalidad política de la segunda mitad del siglo, pertenece por su producción literaria al ámbito catalán, pero fue además autor de abundante y precoz obra en castellano; tanto en obras originales como en traducciones de diversos géneros, manifestó un considerable interés por el drama histórico regionalista a partir de *Vifredo el Velloso* con J. de Alba (1848, en dos partes, la segunda titulada *Las cuatro barras de sangre*). *Juan de Serrallonga* (1858), su mayor éxito de este género —fue reeditada al menos 12 veces en las dos décadas sucesivas—, pertenece a la historia regional catalana del siglo xvii, en la que las familias de los Serrallonga y los Torrellas, tradicionalmente enemigas, se ven enfrentadas al oponerse don Carlos Torrellas a conceder la mano de su hermana a don Juan. La trama amorosa, de rápido y feliz resultado, deja paso a la contraposición entre los verdaderos nobles de espíritu, que ayudan al pueblo oprimido, y los nobles malvados, traidores y vengativos. La obra, que renueva algunos recursos románticos como el presagio a través de cantares populares, no tiene, en cambio, nada de la rebeldía romántica. El amor y la muerte, el duelo y la venganza no responden a las libres pasiones, destino, o manifestaciones de la conciencia individual, sino al orden de las instituciones sociales, y, en último término, a la Providencia.

Entre los autores valencianos, Vicente Boix y Ricart (1813-1880) fue autor con J. L. Quesada del drama histórico *Jacobo el Templario* (1843), con el que, según Peers (1967, I, pág. 262), retrocedemos, en especial por el carácter extremo del protagonista, a la década anterior.

Con delirante entusiasmo fue aplaudido en la ciudad del Turia, en 1841, el drama original de Pedro Sabater *Don Enrique el Bastardo, conde de Trastámara*, obra en la que contra la costumbre se pinta con negros colores la figura del vencido de Montiel (Blanco García, 1909, I, pág. 216). También obtuvo un considerable éxito Juan Palou y Coll al estrenar en el teatro del Circo de Madrid (8 de noviembre de 1859) *La campana de la Almudayna*, que alcanzó más de 18 representaciones consecutivas. La obra dramatiza con abundantes recursos melodramáticos los conflictos que surgieron en la Corona de Aragón por la sucesión del rey Jaime III de Mallorca.

Al género histórico y regionalista pertenece también la producción dramá-



tica de Gerónimo Borao y Clemente (1821-1878), historiador y filólogo<sup>28</sup>, rector de la Universidad de Zaragoza, que tras haber afrontado el conocido tema histórico legendario de *Las hijas del Cid* (1842) siguió con *En el crimen va el castigo* (1850) —tal vez su obra más interesante— la línea rehabilitadora de personajes históricos, característica de mediados de siglo. El drama contiene muchos efectos románticos, color local, orientalismo, nocturnos, anagnórisis y campanas, pero, como el mismo Borao advierte en una nota, utilizados con la finalidad de excitar la compasión y el terror. Conserva parte de la ambientación romántica —por ejemplo en la figura de un alquimista— *Los fueros de la Unión*, drama escrito en 1852 y estrenado en 1864 en Barcelona en el teatro Principal, con el que se suma Borao al drama histórico regionalista defendiendo las libertades de los fueros; al mismo género pertenece *Alfonso el Batallador* (1868), drama histórico en el que las vicisitudes del rey Alfonso y doña Urraca corren paralelas al conflicto bélico, al final del cual puede celebrarse la unión matrimonial y regional. El también aragonés Marcos Zapata (1845-1913) cultivó el teatro histórico que exalta la tradición de las libertades locales en *La capilla de Lanuza* (1872) y *El castillo de Simancas* (1873).

## 5.7

### La «alta comedia»

#### 5.7.1. La superación de la comedia de costumbres. Ventura de la Vega

El paso del Romanticismo al Realismo podría quedar sintetizado diciendo que al descenso del idealismo estético, propio del primero, sucede una intensificación predominante del convencionalismo ético, típico del segundo. Así ocurrirá que tras pasar la mitad del siglo, el moralismo llegará a convertirse en una verdadera obsesión, fijando una escala social de valores que quedará cifrada en calificaciones bastante simplistas de «buen gusto» o «mal gusto». El ideal romántico, como aspiración de un *querer ser*, se ve ahora sustituido por un *deber ser* que pretende someter a los límites de su convención el horizonte de la realidad social de la burguesía española. Esto fuerza las cosas hasta tal punto que el Realismo se queda en verismo y el ideal en tesis impuesta a una sociedad hipócrita que es positiva en privado e idealista en público (para las contradicciones teóricas y técnicas del teatro de mitad de siglo, véase Díez Taboada, 1985, pág. 430; García Lorenzo, 1967; Romero

<sup>28</sup> En un interesante artículo, *El Romanticismo*, publicado en la *Revista de Ambos Mundos* (1854), explica los que, en su opinión, eran los «tres sentimientos dominantes» del movimiento, «el sentimiento nacional, el sentimiento cristiano y el sentimiento de libertad»; el artículo se encuentra en Gies, 1989, págs. 21-65.

Tobar, 1974; Yxart, 1894-1896, I, págs. 48-52. De aquí que se vea más o menos falseada la búsqueda y revelación de la intimidad personal y familiar, sin que se logre la transparencia de las almas, que habrá luego de perseguir el teatro posterior. Así resulta que, al igual que una verdad sustituye con frecuencia a la realidad en el teatro de esta época, y del mismo modo la mera convención a la moral, así también lo íntimo no llega generalmente a manifestarse, quedando suplantado por lo meramente doméstico.

Según explica y resume Rubio Jiménez (1988, págs. 638-639), el viraje del Romanticismo al Realismo se da de un modo semejante en la mayor parte de Europa. En el teatro se produce con un paso más lento que en los otros géneros, y de hecho durante un tiempo siguió dándose una mezcla un tanto extraña entre el drama romántico degradado y el ya propiamente realista. En España es aún más visible esta mezcla, porque los escritores se habían formado asistiendo a estrenos y representaciones románticas, y los mismos que hacen la transición al Realismo escriben periódicamente dramas históricos. A ello se suma además la presencia del drama clásico español, de carácter también histórico por lo general, y que sigue siendo durante estos años editado, estudiado, imitado y representado abundantemente.

De todos modos, según Rubio Jiménez, en su marcha hacia el Realismo los autores españoles no acaban de mostrar cómo era la realidad. insisten más bien y casi siempre en fijar y proclamar cómo debería ser, y por otra parte, si bien va mejorando la construcción de las obras, conforme a patrones clásicos españoles y franceses coetáneos, a la vez que se pierde envaramiento y se gana en naturalidad se mantiene, sin embargo, un preceptismo que no logra olvidar convencionalismos formales como por ejemplo el del verso, que alejaba sin remisión cualquier intento de un auténtico realismo escénico. Todavía en 1894 pudo decir Yxart que la pervivencia del convencionalismo del verso entorpecía la incorporación del teatro español al devenir escénico europeo, y eso deja clara la lenta penetración del realismo en el teatro español del siglo XIX.

En los años mediales del siglo, a los que aquí nos referimos, persiste la influencia francesa, con multitud de traducciones y adaptaciones, y también la de otros teatros extranjeros. De hecho el público les concede el mismo valor que si fuesen originales, dándose así un curioso divorcio entre el público y su teatro, con la paradoja de querer buscar en obras extrañas el retrato, reflejo o crítica que el teatro debía realizar de las costumbres de la sociedad propia. Se suele aducir a este respecto el ejemplo de lo que ocurrió con *Los pobres de Madrid* (1857) de Manuel Ortiz de Pinedo, una obra que tuvo una gran repercusión, pero a la que la crítica atacó como representante de un naturalismo «andrajoso, maloliente, demagógico y anárquico» (Yxart, 1894-1896, I, págs. 48 y ss.).

En realidad, la *comedia de costumbres* venía por un cauce más hondo y de más larga ascendencia en la literatura, que sin necesidad de remontarse a la comedia de los antiguos grecolatinos, o a la del final de la Edad Media, procede de la comedia española clásica del Siglo de Oro, y pasa más tarde, a través de la dieciochesca neoclásica y moratiniana, al siglo XIX. El enlace entre ésta y la comedia de costumbres de mitad del siglo XIX subyace al Romanticismo y la ejercen dos autores principalmente: Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) y Ventura de la Vega (1807-1865), formados precisamente en esa comedia moratiniana.

Sin embargo, y a pesar de que el nombre de Bretón queda inevitablemente ligado a la comedia de costumbres, no es a él a quien le corresponderá abrir paso a la evolución posterior de la comedia de costumbres, hacia la que en el futuro será llamada la «alta comedia», pues esa misión le estará reservada a Ventura de la Vega, bastante más joven que Bretón y que murió también bastante antes. Vega posee un pasado romántico, enlazado con Espronceda, Ochoa y el marqués de Molins, de los que fue compañero, y en su formación procede de Moratín, al que estudió con especial atención y al que dedicará su particular homenaje en la *Crítica de El sí de las niñas* (1848). En su juventud se inicia en la comedia de costumbres francesa, de las que hizo más de 80 versiones y adaptaciones, de Scribe y Delavigne sobre todo, que pasaban al teatro de la mano del famoso empresario Juan de Grimaldi (Caldera & Calderone, 1988, pág. 567).

La obra principal de Ventura de la Vega, la que resultó luego históricamente decisiva, sin que sea necesario pensar que la «alta comedia» nació de golpe merced a ella, fue *El hombre de mundo* (1845), en cuatro actos y en verso, que se mueve «entre irónica, realista y con puntas de sentimental», y abrió el camino para una renovación y modernización del teatro, liberado, según Ángel Valbuena, «de todo cuanto es incompatible con nuestras nuevas costumbres». En esta obra subyace la formación moratiniana, básica en el autor. *El hombre de mundo* puede verse como una burla del *Tenorio*, pero ante todo es, según se ha dicho, «el lazo de unión entre la vieja comedia neoclásica, sometida estrictamente a las reglas y las Unidades, y la alta comedia» (Alonso Cortés, 1968; Navas Ruiz, 1970, pág. 303; Shaw, 1973, pág. 123), inmediata ya, de la cual algunos la hacen incluso el primero y uno de los mejores ejemplares, a pesar de la crítica de Valera, que denunciaba agudamente en la comedia de Ventura de la Vega falta de ingenioso refinamiento y elegancia, la ironía e idealidad de la «alta comedia», cosa excusable por la intención que Vega tenía de pintar con fiel realismo lo que en la clase media veía. La cuestión de fondo —la infidelidad matrimonial— es honda y trascendente, por encima del tono ligero, el enredo complejo y el desenlace feliz propios de la comedia. La crítica, en general, aprecia un alto grado de perfección en la construcción sobre todo del primer acto, equilibrado en cuanto a la marcha de la acción, en la agilidad y vivacidad en el diálogo, por lo demás mesurado, en la comicidad de la situación y en la ironía del juego teatral.

No obstante, la crítica reconoce también diferentes imperfecciones en la obra, sobre todo en los restantes actos: el exceso ocasional de efectismo, exageración virtuosista del enredo casi hasta lo inverosímil, así como los personajes, que no pasan de ser meros tipos, si bien netamente diferenciados o contrapuestos; el verso, demasiado sofisticado para una obra como ésta (Rubio Jiménez, 1983, págs. 71-88, 96-108), y un artificio ya pasado, como el de los apartes y soliloquios. La moraleja es positiva, y el dramaturgo logra con habilidad que se deduzca de los mismos hechos y no de sermones superpuestos, proclama «la santidad y excelencia del matrimonio» y es contrario totalmente a los principios y criterios del hombre de mundo, cuya experiencia desordenada de hombre frívolo y corrido acaba volviéndose contra él mismo. Como conclusión, ha podido afirmarse que el Romanticismo se ha esfumado demasiado pronto del teatro y



ha sido sustituido de un modo demasiado radical por un mundo limitado y doméstico (Dowling, 1980).

El escenario amplio y cambiante de los dramas románticos ha quedado aquí reducido al gabinete elegante propio de la alta burguesía de terratenientes que viven en Madrid, sin trabajar y de sus rentas. El mundo que se lleva a escena está constituido por señoritos y criados, en la mezquindad de sus pasiones individuales, relaciones sociales y valores morales de muy cortos vuelos. Y a este respecto, hay que tener en cuenta que en *El hombre de mundo*, más que los caracteres individuales importa la captación de este medio ambiente. Por último, se ha dicho (Rubio Jiménez, 1988, págs. 646-647) que la crítica moral de los vicios sociales no alcanzó en este teatro la suficiente entidad.

La comedia de costumbres de mediados de siglo queda cifrada, dentro ya del Realismo, en subgéneros que suelen denominarse en los manuales *comedia político-moral*, *comedia moral-sentimental* y finalmente *alta comedia*. Tanto en el primer subgénero, la comedia político-moral, como en el segundo, la moral-sentimental, la iniciativa corresponde al inquieto Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) con sus dramas *La rueda de la fortuna* (1843, 1845, primera y segunda parte), *Bandera negra* (1844) y *Alberoni* (1846), en los que lo histórico es más bien un pretexto para deducir una moraleja. Y por otra parte, con *Borrascas del corazón* (1846), comedia que presenta tres nobles caracteres que se mueven entre los márgenes estrictos del deber y la abnegación, envueltos, por supuesto, en los pliegues de un copioso sentimentalismo, que también inunda *La trenza de sus cabellos* (1848) y *Mejor es creer* (1856) y *La escuela de la vida* (1857; Burgos, 1963). Parecida es la evolución de la comedia moral-sentimental en Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), si bien con un tanto más de nivel y carácter, ya que en ella hay una preocupación por el alma humana y sus energías espirituales, muchas veces limitada a las expansiones sentimentales (Bravo-Villasante, 1967; Castro y Calvo, 1974-1981).

Tampoco está lejana de la obra de estos autores la un tanto posterior de Narciso Serra, el cual cultivó también el drama seudohistórico. Serra se mueve muy a gusto en la comedia de costumbres, con un tono menos moralizante que el de otros, pues le bastaba con entretener y divertir a los espectadores. Comedias de costumbres suyas son *El todo por el todo* (1855), que enlaza con la línea de Bretón, y la más famosa de todas, *Don Tomás* (1867), sobre el tema de la sinceridad y la antipatía. No obstante, su especialidad más típica es la comedia de tipos y costumbres militares, como *El amor y la gaceta* (1863) y *A la puerta del cuartel* (1867; Alonso Cortés, 1968).

Ante el panorama completo de la comedia de mediados de siglo, llegaríamos quizá a pensar que tanto la Avellaneda como Ventura de la Vega podrían haber dado paso a una renovación tanto del drama trágico como de la comedia en los años posrománticos, pero que no fue así. La desorientación de crítica y público impedía ver claro y permitió el triunfo de inquietos oportunistas como Rodríguez Rubí. No obstante, lo interesante para nuestro objeto es que precisamente en estos autores comienzan a darse comedias que la crítica ve como precedentes cercanos, casi inmediatos, de la alta comedia. Así se percibe en obras del mismo Rodríguez Rubí, como *El arte de hacer fortuna* (1845), con su segunda parte *El hombre feliz* (1848), y *La entrada en el gran mundo* (1845). En

ellas se tratan las costumbres privadas de la época, poniendo el dinero y la posición social como temas centrales, vistos desde la perspectiva de la clase media. Al final, como siempre, hay recompensa económica para el trabajo honrado y castigo para el vicio y el materialismo (Smith, 1942, 1948). Del mismo modo se ve como precedente también de la alta comedia la citada *El todo por el todo* (1855) de Narciso Serra, en la que se desarrolla «una trama basada en una sospecha de adulterio que no llegará a consumarse y que en definitiva sirve de excusa para el encadenamiento de una serie de consejos morales» (Rubio Jiménez, 1988, pág. 642). Asimismo se da también una aproximación a la «alta comedia» en *Errores del corazón* (1852) y *Tres amores* (1858) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ambas parecen tener su origen en problemas autobiográficos de la autora, y revelan una atención interesante al tema del amor, que de haber sido seguida por otros hubiera podido dar más nervio y categoría al género moral-sentimental, tan cultivado en el siglo XIX, acercándolo cada vez más a lo que se llama «alta comedia» (Castro y Calvo, 1974-1981, II; Díez Taboada, 1985, pág. 428).

### 5.7.2. Caracterización y evolución de la «alta comedia». Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus

En la «alta comedia» vienen a confluir dos líneas: por un lado, la ya indicada de la comedia moratiniana reavivada o mantenida por la tendencia costumbrista que viene a crear esta comedia de salón, escrita en prosa y cada vez menos alejada de lo que será en el futuro la comedia de análisis social; por otro lado, la curiosa pervivencia de un drama histórico en verso, cada vez más alusivo a la política del momento. De este modo se ha llegado a ver el teatro de mediados del siglo como la resultante del compromiso entre lo seudohistórico y lo seudorrealista (Rubio Jiménez, 1983, págs. 71-88; Shaw, 1973, pág. 126). La evolución del teatro español, descendente si se quiere, desde 1840 a 1868, continúa con su marcha del drama al melodrama, deteniéndose, como hemos dicho, en la comedia de costumbres y al fin en la llamada «alta comedia». El resultado fue el «floreCIMIENTO escandaloso» de la zarzuela y la reafirmación del teatro de magia, con obras como *Urganda la desconocida* (1845) de Francisco Sánchez del Arco, más próxima al espectáculo de variedades o incluso de circo que sus equivalentes de treinta años antes. Estas dos líneas confluyen en la «alta comedia», y se juntan en sus dos autores principales: Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus.

El primero, correcto, lírico, moralizante, alarconiano y a la vez calderoniano, va desde el drama histórico político-moral a la comedia de crítica y tesis moral-social, apuntando incluso hacia un drama de carácter más moderno que ya no pudo realizar; y el segundo, desde el drama histórico emotivo-sentimental, va hacia formas renovadas de técnica dramática, en busca de la tragedia, y se afirma en una dramática fustigadora del positivismo materialista desde tesis religioso-morales de pretendido alcance social, que, sin embargo, no logran eliminar un acusado sentimentalismo, con tendencia, a veces, a lo melodramático.

López de Ayala (Castro y Calvo, 1965, I, págs. 180-182; Coughlin, 1977) es-

cribe *Un hombre de Estado* (1851), obra que se sitúa en los términos del teatro de intriga político-moral derivado del drama histórico y al que antes hemos aludido. El argumento se refiere a don Rodrigo Calderón y su desgraciado final. Es un logro de Ayala en esta obra la capacidad que muestra para penetrar en los sentimientos íntimos del corazón, dando al elemento histórico profundidad moral y matización psicológica, sin que la versificación pierda transparencia ni el asunto la dignidad que le corresponde. Los defectos, en cambio, que nota la crítica (Alonso Cortés, 1968; Shaw, 1973, pág. 134) en la obra son desigualdades de tono, atropellamiento de la fábula, un lirismo con frecuencia inoportuno y la figura de doña Inés, debilitada en su contorno melodramático. Sin embargo, parte de la crítica reconoce también en la obra verdadera grandeza, que en ciertos momentos puede llegar a recordar el tema de Wosley en el *Enrique VIII* de Shakespeare. En resumen, puede decirse que es ésta una alta comedia con marco histórico, en la que se desarrolla un bosquejo de filosofía del corazón. Otras veces, sin embargo, Ayala se centra en el análisis y pintura de un carácter como por ejemplo en *Rioja* (1854), sobre la vida del famoso poeta del siglo XVII, al que en el siglo XIX se consideraba todavía autor de la *Epístola moral a Fabio* y de la *Canción a las ruinas de Itálica*. La perspectiva histórica se desvanece un tanto, frente a la intención de destacar la talla moral y el carácter noble del protagonista, que sacrifica su propia felicidad amorosa y el cargo que ostenta. No obstante, este gesto desprendido del protagonista aparece exagerado en la obra, perdiendo una posible fuerza trágica, y quedándose en un quijotismo teatral muy del gusto de la época, que recuerda al del protagonista del drama *Don Francisco de Quevedo* (1848) de Eulogio Florentino Sanz.

Hay cierto paralelismo entre esta obra de Ayala y la de Tamayo del mismo año de 1854, *La ricahembra*, escrita en colaboración con Aureliano Fernández-Guerra, quien aportó sobre todo la erudición histórica en torno a la protagonista, una mujer fuerte, prudente, enérgica y generosa, que se aviene a dar su mano al cortesano que la ha abofeteado para que no se pueda decir que alguien que no fuera su marido se había atrevido a poner la mano en ella. El tema es histórico y los tipos que en él se introducen también, de modo que la obra podría considerarse un drama histórico; pero lo que importa de verdad en ella no es el interés histórico, sino el anecdótico y ejemplar que trata de poner de relieve el carácter y el temple moral de la protagonista (Blanco García, 1909, II, pág. 159). En 1855, Tamayo estrena *Locura de amor*, un nuevo drama histórico, que supera a los demás de su época por lo acertado en la elección del asunto, por emplear la prosa, viva y natural para unos, o artificiosa y redicha para otros, por romper el aparato y la rigidez de los dramas de época medieval o clásica, por el empeño de buscar la verdad y consecuencia de los retratos, profundizando en el análisis psicológico y en la interpretación de los afectos. Trata de la muerte de Felipe el Hermoso y la reacción posterior de su esposa doña Juana la Loca. Los caracteres de ambos personajes, más los de los nobles rebeldes y del pueblo fiel, son intensos y aparecen bien contrastados, con pasión viva y patetismo, sobre una buena construcción de la trama y efectismo logrado en los finales de acto, y con auténtica emoción de tragedia, si bien, como en otras piezas de esta época, no logra evitarse el sentimentalismo melodramático. El éxito de esta obra en su momento se debe a la «gran poética del corazón» que en ella se refleja y que ha prolongado su



triunfo hasta el siglo xx, tanto en el teatro como en el cinematógrafo (ténganse en cuenta las observaciones de Blanco García, 1909, II, págs. 159, 161, 163; Flynn, 1973; Shaw, 1973; Valbuena Prat, 1956, pág. 529).

En resumen, puede decirse que en los dramas históricos de este momento de la «alta comedia», la perspectiva histórica en sí misma no es ya lo que se pretende, sino que interesa mucho más definir y poner de relieve la talla moral y la firmeza del carácter de los personajes; ya no se trata del distanciamiento esteticista que con su ambientación histórica pretendía el autor romántico, sino, por el contrario, de la aproximación del personaje histórico a la época actual, la del autor y el espectador, pues ya no se pretende admirar sino aleccionar y edificar al espectador con ejemplos del pasado que conservan todavía eficiencia y fecundidad para el presente.

La obra maestra de Tamayo, *Un drama nuevo*, se concibió en un momento muy anterior al de su estreno en 1867. En esta obra el motivo histórico da paso a la actualización de unos hechos que pertenecen no a la gran Historia de las crónicas, sino a la pequeña y anecdótica de todos los días, y en ella Tamayo trasciende la intención moralizadora característica del teatro realista, para aproximarse a una preocupación por la misma técnica teatral y por la definición y descripción de unos tipos de contrastes marcados y hasta casi grotescos. El personaje de Yorick y los hechos a que dan lugar sus celos trágicamente fundados acercan la obra de Tamayo a la dramática de fin de siglo que andando el tiempo irá a desembocar en el esperpento de Valle-Inclán o en los juegos de verdad y ficción de Pirandello. Esta preocupación por la técnica teatral se centra sobre todo en el recurso del *teatro dentro del teatro*, que aquí Tamayo emplea admirablemente y que es el aspecto más estudiado de este drama. Ya cuando se estrenó se dijo que «toda la trama está en la semejanza de dos situaciones, la ficticia de los personajes de un drama que hay que representar y la real de los actores que lo representan. Esta semejanza es tan grande, que las dos situaciones se funden en una que se desenvuelve y desenlaza doblemente, siendo los actores autores y siendo los autores cómicos» (Alejandro Pidal, *La Época*, 13 y 24 de mayo de 1867).

A este conocido recurso del *teatro dentro del teatro* se le han señalado precedentes en Lope de Vega, en Shakespeare, en Thomas Kyd, en Rotrou, en Du-mas, etc. Pero, aparte las fuentes, hay que hacer notar, con Ramón Esquer (1965, págs. 119 y ss.), que la peculiaridad de Tamayo es la de utilizar la misma acción como medio único de representación. Por este procedimiento se van dando, paso a paso, todas las circunstancias y acontecimientos, sin apenas acotaciones, sino que todo se nos revela a través del mismo diálogo. *Un drama nuevo* pasa por ser la obra mejor construida y escrita de todo el siglo xix español, no sólo por lo depurado de las situaciones, sino también por la habilidosa utilización de la técnica del claroscuro, por la cual cada personaje turbio o negro se corresponde con otro luminoso, y sobre todo por la economía en el número de personajes, así como en la perfecta coincidencia de las dos acciones simultáneas fuera y dentro del teatro, sobre todo en el acto tercero. Para estas dos acciones, una «teatral», diríamos, y otra «dramática», Tamayo emplea la prosa y el verso, primero para no confundir al espectador, y después para estilizar más el lenguaje de la acción más intensamente dramática, la realizada en verso (Esquer, 1965,

págs. 211-218). Se trata de una función estrictamente dramática del uso de prosa y verso que en el teatro romántico encontramos con más dificultad. Tamayo descubre las posibilidades modernas del teatro en la relación de sus tres elementos principales, autor, actor y espectador, y esto lo sitúa a gran distancia del Romanticismo. Sin la retórica del lenguaje romántico, la sencillez del de Tamayo hace que caiga a veces en un prosaísmo vulgar, pero a la vez no deja de ayudarlo a lograr una mayor concisión. No obstante todo esto, Tamayo, antes que la acción, tiende a crear el personaje, el tipo o el prototipo: así Yorick, con su atormentado psiquismo, señala el centro de los dos temas literarios que constituyen el drama: el del viejo (Yorick) y la niña (Alicia), y el de Fedra, con los amores del hijo (Edmundo) por su madrastra (Alicia) y la consiguiente venganza del padre (Yorick).

Lo decisivo en esta obra es la rapidez del desenlace, de la venganza, durante la representación de un drama que presenta un caso semejante, y en el que Yorick por primera vez actúa de protagonista. Se unen así en un mismo momento su hundimiento sentimental, al enterarse, por una carta que le entrega el envidioso Walton, de la doble traición de su hijo y de su esposa, y la culminación de su carrera dramática. En cuanto a la presencia de Shakespeare como personaje del drama, la crítica ha discutido mucho: habría que ver de todos modos si lo endeble de este personaje no está en el hecho mismo de que aparezca en escena, sino en el de desempeñar un papel tan paternalista, doméstico y de corto vuelo (Alberich, 1970; Esquer, 1965, págs. 222-226; Inglis, 1972; Lott, 1971; Mazzeo, 1968; Sánchez, 1980). La sujeción de Tamayo a la realidad más inmediata parece lastrar sus intentos de posible elevación poética, por más que él mismo se esforzase por demostrar lo contrario en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, al que dio el título de *La verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática* (1858) y en el que afirma la prioridad de la belleza ideal y el idealismo moral sobre la incorporación de lo puramente real, de lo natural, a la obra artística, ya que «el arte no copia maquinalmente lo real, sino inventa lo verosímil con libérrima acción» (Esquer, 1962; 1965, págs. 137-150).

Por otra parte, en el ideario dramático de López de Ayala, y en su discurso de ingreso en la Real Academia, que versó *Acerca del teatro de Calderón* (1870), destaca también un moralismo enfáticamente proclamado al que se añade toda una interpretación nacional del ser de España entendida según la herencia de Calderón, y de acuerdo con el sentir de la ortodoxia católica.

Dentro ya del género de la «alta comedia» propiamente dicha, Tamayo y Baus y López de Ayala alternan sus aportaciones dramáticas durante los años cincuenta y sesenta del siglo, en una especie de emulación constante. Los temas de ambos son también coincidentes, sobre todo en lo que se refiere a la fustigación de ciertos vicios que habían ido adquiriendo importancia en la sociedad de mediados de siglo. Este teatro comienza ahora a preocuparse por el hombre en sociedad, disminuyendo la separación que se daba antes entre literatura y vida, entre el teatro y su espectador, con un afán moralizador frente al esteticismo romántico. El teatro pretende introducirse ahora en la vida misma, desvelando las pasiones inconfesables y los intereses ocultos que mueven la sociedad. No obstante, este teatro tiene también sus limitaciones, y éstas le vienen marcadas por la herencia de las épocas anteriores, ya que los procedimientos que emplean

proceden en gran medida del clasicismo, el cual, como dice Yxart (1894-1896, I, pág. 38), revive en las épocas de moderación política y social; un clasicismo explicable en términos de una didáctica que pretende convertir la escena en cátedra pública, cuando no en púlpito laico. La gravitación del pasado Romanticismo se manifiesta, con su carga sobre todo sentimental, que ahora, perdida ya gran parte de su fuerza, se aproxima demasiado a la vida cotidiana y deriva cada vez más hacia la sensiblería y lo cursi, a la vez que perdura en el efectismo como valor y meta principales de un teatro que acentúa cada vez más la tendencia impareable hacia lo melodramático.

Tamayo y Baus estrena *La bola de nieve* (1856), que ha de situarse dentro del subgénero de la comedia moral-sentimental y de la línea marcada por *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega. Escrita en verso, la última que Tamayo construye en esta forma, comienza tratando en tono satírico los celos que se dan entre dos parejas de novios y termina en el último acto convirtiéndose en un drama de venganza y remordimiento, que recuerda determinadas obras del Siglo de Oro en el contraste cómico de los amores de los amos con los de los criados, si bien el adoctrinamiento moral nos devuelve al ambiente burgués del siglo XIX (Esquer, 1965, págs. 118-136).

Superior a esta obra es *El tejado de vidrio* (1857) de López de Ayala, que como *El hombre de mundo* se mueve en un ambiente frívolo de salón pero con más seriedad en el tono (Shaw, 1973, pág. 136). Se da en la obra la mezcla de sentimientos e intereses propia del mundo burgués, y sobre ellos tratan los personajes de imponer las normas y principios de la moral sentimental de la época, una carga moral reiterativa y hasta pesada. Mejor construida es *El tanto por ciento* (1861), que López de Ayala estrena unos años después. En ella ha aumentado la capacidad de crítica social, pero no se da todavía más que envuelta en un ambiente determinadamente sentimental. La intención es clara: atacar el desmesurado afán de lucro y la prevalencia de la razón económica sobre la misma razón moral. La construcción de la obra da prioridad a la acción, siguiendo un argumento sencillo que deja ver a su trasluz la complejidad de las intrigas y cómo sobre ellas acaba venciendo el amor de Isabel, una viuda que se ve solicitada por tres pretendientes (Shaw, 1973, págs. 136-138)<sup>29</sup>.

El mismo tema, la lucha entre el amor y el interés, es el de la comedia de Tamayo *Lo positivo* (1862), que es más suave, está totalmente inmersa en lo moral sentimental, y se sitúa mucho más en la nostalgia de tiempos mejores que *El tanto por ciento* de Ayala, más acerada y próxima a una verdadera crítica social (Esquer, 1965, págs. 159-171). *Lances de honor* (1863) del mismo Tamayo fue muy discutida, por su apasionada e indignada diatriba contra el duelo. A la obra le sobra, sin duda, convencionalismo moral y emotividad melodramática, a pesar de mantener cierto grado de patetismo, si bien no llega al fondo de la cuestión del honor, que queda sólo entendida como mera reputación social que exige una ley rígida y forzada (*Ibid.*, 1965, pág. 185).

<sup>29</sup> El tema coincide fundamentalmente con el de otras obras anteriores y recuerda el de *Marcela o ¿A cuál de los tres?* (1831) de Bretón de los Herreros, así como el de la que parece ser su fuente, *La vedova scaltra* (1748) de Goldoni.



Ayala, por su parte, recoge en *El nuevo Don Juan* (1863) el tema del *Tenorio* y le añade una moraleja de corte alarconiano. Así el mito de don Juan queda empequeñecido, pues ya no se trata de la salvación eterna del alma, sino solamente de la salvación convencional del matrimonio, y el castigo le viene al seductor no de Dios sino de la misma sociedad burguesa. Al final sólo queda la sonrisa de fracaso del viejo burlador, desmitificado y en ridículo (Shaw, 1973, pág. 136; Valbuena Prat, 1956, págs. 532-535).

*No hay mal que por bien no venga* (1868) es una obra en la que Tamayo enfrenta al vicioso del placer con el intelectual encastillado. El primero conserva una tendencia hacia el bien, aunque sólo sea muy al fondo de su corazón. En cambio, la fría razón del segundo, que desemboca sistemáticamente en el absurdo, tiende implacable a destruir el misterio de amor que se esconde en lo íntimo del corazón humano. El mismo Tamayo, por último, plantea en *Los hombres de bien* (1868) los problemas que se dan en torno a la educación de la mujer y a la hipocresía social en general, denunciando el exceso de pasividad ante el error. El tono es abiertamente polémico, y le trajo a Tamayo duros ataques, que probablemente contribuyeron a la decisión que el autor tomó y cumplió de no escribir más para el teatro a partir de 1870 (Blanco García, 1909, II, pág. 172).

También López de Ayala inició un período de silencio, pero a diferencia de Tamayo lo mantuvo sólo hasta el estreno de *Consuelo* (1878), que pasa por ser su obra maestra y la expresión cumbre de toda la «alta comedia». De esta obra se conservan proyectos y estudios previos, que indican el laborioso esfuerzo de su composición. Es sin duda un teatro auténtico, en el que el interés de la acción es superado por el diálogo y la caracterización de la protagonista, Consuelo, si bien se trata de un tipo moral trazado ya y dispuesto desde el principio para la moraleja final, para que sirva de ejemplo y escarmiento. El tema, próximo al de *Lo positivo* de Tamayo, es el del matrimonio por conveniencia material y económica, en un ambiente de un relativo bien vivir propio de la época de la Restauración. Consuelo es una niña rica, coqueta, ambiciosa y frívola, que crece huérfana de padre. La frialdad de los sentimientos se advierte desde los tabúes que impiden manifestarlos abiertamente, hasta el valor supremo de una moral seca y racionalista que pretende imponerse como mero deber, pero que no logra anular la aureola del hombre audaz y decidido, aunque egoísta y desleal, del hombre de negocios que ofrece una estabilidad aparente en el seno de una sociedad superficial e hipócrita, que trata de encontrar en la prosperidad material el remedio eficaz para las miserias que se esfuerza por disimular. Así Consuelo acaba abandonada de todos y sola ante el vacío de su propia alma, entre el amor noble de Fernando, el matrimonio por conveniencia con Ricardo, la veleidad de los celos que provoca y sufre, la abnegación inútil, el amor al marido sólo por serlo, la infidelidad cínica del esposo y la venganza final del mismo Fernando. De todas las de Ayala, *Consuelo* es la obra que presenta los personajes mejor definidos y los de más alta categoría humana (Blanco García, 1909, II, págs. 187-190; Casaldueño, 1974, págs. 133-162; Rubio Jiménez, 1988, págs. 657-658; Valbuena Prat, 1956, págs. 535 y ss.; Shaw, 1973, págs. 137-138). Lástima que por su técnica se quede todavía a medias, sin traspasar los límites que le impone el moralismo típico de los años centrales del siglo XIX ni atreverse a dar el salto hacia lo moderno, que el propio vacío y la soledad del alma de Consuelo están exigiendo ya.

## **El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario**

En sentido amplio, todo teatro es político, ya que manifiesta los problemas del hombre y sus circunstancias históricas, trasladando a la escena las contradicciones internas de los diversos grupos sociales y sus fricciones. Se ha tendido con todo a identificar *teatro político* o denominaciones similares con las actividades teatrales de los grupos políticos progresistas, ligadas a circunstancias políticas concretas (Boal, 1972, 1974; Castri, 1978). No debe, sin embargo, subestimarse el teatro político conservador, orientado con frecuencia a descalificar movimientos e ideologías renovadores.

En la producción de este teatro tienen un peso decisivo los acontecimientos del día, y sus autores buscan la eficacia inmediata, despreocupándose de otros aspectos. Durante el siglo XIX se produjo gran cantidad de este teatro, que no ha conseguido todavía toda la atención que merece como documento indispensable para conocer las tensiones que ocasionaba la naciente sociedad liberal, y testimonio excepcional de las formas de sociabilidad de entonces.

Impulsado decisivamente en este sentido por la Revolución Francesa —véase Carlson (1970) y Duvignaud (1966)—, el teatro se convirtió con frecuencia en verdadera tribuna política. Lo ocurrido en España ha comenzado a ser estudiado en los últimos años con contribuciones notables de Fábregas (1969), Poblet (1980) o Larraz (1974b, 1979, 1987, 1988), o el excelente volumen coordinado por Caldera (1991), que contiene valiosos ensayos sobre el período comprendido entre la Guerra de la Independencia y el final de la Primera Guerra Carlista (1839).

No se puede decir lo mismo del período aquí tratado, falto de estudios para el ámbito castellano, mientras que Fábregas (1969) dio cuenta de lo ocurrido en Cataluña, donde siguiendo las pautas marcadas por Robreño, autores como Abdón Terrades —que escribió entre otras obras una magnífica farsa antimonárquica, *Lo rei Micomicó* (1838)—, José María Gracia o después Federico Soler, Eduardo Vidal y Valenciano o Conrado Roure abastecieron los teatros con obras políticas. José Bernat y Baldoví fue su equivalente en Valencia.

En Madrid no se ha emprendido siquiera una exploración de catálogos como la de Lafarga (1991) para el período anterior, aunque catálogos como los de Agulló (1969-1981, 1995), Cotarelo (1928), Lalama (1867), Moreno Garbayo (1957), Paz (1934-1935) o el de la Fundación March (1986) pueden facilitar esta tarea de búsqueda, o ya para los años inmediatos a la Revolución de 1868 la muy documentada tesis de Nancy Membrez (1987).

La época moderada, aun contando con sus altibajos y zozobras o el breve paréntesis de amplia libertad del Bienio Progresista de 1854-1856, fue sobre todo un período en que la burguesía intentó afianzarse en el control del país, introduciendo en todos los niveles de la vida social —incluida la artística— un creciente número de controles censorios. En lo que al teatro se refiere, se

creó un férreo y arbitrario sistema que, combinando la acción de los censores del Estado y la presión social ejercida por la Iglesia católica y el ejército, hizo que el teatro que era posible estrenar tuviera un alcance político reducido. Los estamentos citados mantuvieron una intensa vigilancia para evitar ser criticados o ridiculizados en los escenarios (Rubio Jiménez, 1984). Éste es el primer hecho notable que se aprecia al estudiar el teatro político de aquellos años. La moralidad y la contención ideológica eran las grandes preocupaciones de los censores, y sobre el teatro se ejercía una vigilancia mayor que sobre otras artes. Escribía García Escobar (1847):

Hay frases, inflexiones hay, que en los versos parecen insignificantes, y después en boca del artista, por la entonación, adquieren un significado poderoso y de seguro efecto [...] Los censores habían de contar como su primera obligación el veto de las producciones teatrales material y positivamente contrarias al decoro social. Las buenas costumbres son un santuario muy venerable que debe ser celosamente defendido.

La misma preocupación guió a quienes elaboraron el *Decreto orgánico de los teatros del reino* en 1849. Su artículo 91 dispone que

El actor que con ademanes o acciones, o con palabras no escritas en la obra que representa, ofenda a la moral, o falte al decoro debido al público, perderá el haber que le corresponde desde dos días hasta quince, según las circunstancias, sin perjuicio de las penas en que pueda incurrir con arreglo a las leyes.

Además, los jefes políticos de las ciudades tuvieron siempre libertad de suspender cualquier representación alegando alteración del orden público. Se creó así, pues, una cadena de controles difícil de vadear. Se iniciaba en la Junta de Censura o después, al desaparecer ésta, en los censores únicos, que siempre fueron —si se exceptúa el paréntesis de 1854-1856— literatos conservadores como Antonio Ferrer del Río, Narciso Serra o Luis Eguílaz: concluía con la actuación caprichosa de las autoridades locales, que prohibían sin pudor algunas obras que habían sido aprobadas anteriormente por la censura (detalles en Rubio Jiménez, 1984, págs. 202-205).

La historia del teatro político progresista durante la época moderada es por ello, en parte, la historia de una ausencia, que puede con todo ser reconstruida a partir de los informes de censura conservados en el Archivo Histórico Nacional y de los manuscritos teatrales censurados que custodia la Biblioteca Nacional.

Como queda dicho, durante el Bienio Progresista se produjo una apertura momentánea a la libertad en los teatros, pero duró apenas unos meses y la censura fue restablecida en 1855 tras el estreno de *Un día de revolución* del demócrata Fernando Garrido. El drama es una sencilla obra de propaganda política antimonárquica. La acción se sitúa en París, en el momento de máximo auge de la Revolución de 1848. Su trama es mero pretexto para lanzar desde la escena proclamas en pro de la libertad y de la emancipación puestas en boca de Blondel, el protagonista, que se autodefine como republicano y socialista (análisis en Rubio Jiménez, 1989a, págs. 144-148).



Durante todo el período moderado continuó existiendo este teatro con cultivadores como los hermanos Asquerino (véase García Castañeda, 1984), Pedro Calvo Asensio (Alonso Cortés, 1944), o Gregorio Romero Larrañaga (Varela, 1948). Fueron con todo mucho más eficaces y avanzados en sus ideas ciertos melodramas sociales escritos por los seguidores del género de los *misterios*, creado por Sue (Romero Tobar, 1976a, págs. 48-53; Rubio Jiménez, 1989, págs. 137-142). Cultivaron esta tendencia escritores vinculados al nacimiento y evolución del primer socialismo español, entre los que cabe recordar a Wenceslao Ayguals de Izco y Pablo Avelilla, o más radicales como los demócratas Sixto Cámara (1825-1857) o Fernando Garrido (1821-1883), propagandistas del socialismo democrático desde los años cincuenta.

Los dos primeros se cuentan entre los promotores de la editorial Círculo Literario y Comercial que contó entre sus colecciones con una «galería teatral», «España dramática», que hacia 1860 había publicado unos 340 números. Contiene esta colección un buen número de obras que tuvieron tropiezos con la censura, como *Madrid por dentro* o *La flor de la maravilla* (detalles en Rubio Jiménez, 1989, págs. 139-140). Sin embargo, es muy poco lo que sabemos actualmente de ésta y otras colecciones teatrales de la época, de las que ofreció un catálogo indicativo Cotarelo y Mori (1928). Y por tanto es prematuro y aventurado emitir juicios sobre el alcance político de aquellos dramas.

Sí han sido objeto de mayor atención Sixto Cámara y Fernando Garrido por su pensamiento político y tangencialmente su teatro, que descubre las limitaciones del primero. Las *Obras escogidas* de Garrido incluyen *Don Bravito Cantarrana* (1847) y *La más ilustre nobleza* (1860), sátira de costumbres la primera, y el segundo, melodrama de bandidos generosos cuyas fechorías se justifican argumentando que su comportamiento nace de la marginación social a que les conduce la injusticia vigente y en que, además, reparten su botín con los menos favorecidos. Similares planteamientos ofrece *Jaime el Barbudo* (1853) de Sixto Cámara (detalles en Rubio Jiménez, 1989a, págs. 140-142). Las claves de este teatro sólo se comprenden si se considera su trasfondo sociológico —el bandolerismo (véase Hobsbawm, 1968; Madrazo, 1991, págs. 173-239)— y la férrea oposición mostrada por la burguesía conservadora a las ideas democráticas.

No muy distinto es el contenido del teatro de otros escritores republicano-socialistas como José María Díaz, varios de cuyos dramas fueron prohibidos: *Catilina* (1856), *Luz en la sombra* (1860), *Mártir siempre, nunca reo* (1863); Luis Blanc, autor de *La quiebra de un banquero* (1864), *Los aventureros* (1865), *Los enemigos de los pobres* (1865) o ya, tras la Gloriosa y militando en el republicanismo federal, *La verdadera Carmañola* (1870); o el prolífico Manuel Ortiz de Pinedo (1831-1901), cuya obra *La hija del pueblo* (1857) fue prohibida; este autor estrenó melodramas sociales que mostraban las condiciones de vida populares como *Culpa y castigo* (1859), *Soberbia y humildad* (1859), *Los lazos del vicio* (1861), *Amor de hijo* (1862).

A medida que los años avanzaban, las contradicciones sobre las que reposaba el sistema moderado fueron haciéndose más evidentes e insostenibles. El teatro fue mostrando un carácter más crítico que no pudo ser contenido sino con un endurecimiento progresivo del sistema represivo, cuyos esfuerzos resultaban cada vez más inútiles. Aunque buen número de piezas presentadas a censura no

eran aprobadas o lo eran con cortes importantes (ejemplos en Rubio Jiménez, 1984), no por ello el teatro dejaba de ser un pulso social, de modo que un cantable, una *morcilla* o determinada actitud de un actor provocaban la consiguiente alteración del orden público y la intervención de las autoridades. Nuevos géneros, además, trataban de encauzar este creciente teatro de crítica política.

Ocupa entre ellos un lugar relevante la *revista política*, creada en los años sesenta y destinada a tener un considerable éxito durante la Restauración (Membréz, 1987, 1988). Fue su creador y primer impulsor José María Gutiérrez de Alba (1822-1897), que venía estrenando obras desde los años cincuenta (Rubio Jiménez, 1994). Con la revista *1864 y 1865* inició la serie. Seguía modelos franceses y cada espectáculo era una especie de periódico o almanaque escenificado, con alusiones políticas, sátira social y comentarios de actualidad. La serie continuó con *Revista de un muerto, juicio del año 1865* (1866), «apropósito fantástico en verso», y *1866 y 1867* (1868), «revista en verso». Pero también obras como *Don Carnal y Doña Cuaresma* (1867), «juicio verbal e instrumental sin conciliación», o *¿Quién será rey?*, *Los pretendientes* (1868), «cuadro jocoso» o *Las aleluyas vivientes* (1868); Rubio Jiménez, 1995.

Llegó a consagrar la moda de las revistas de fin de año, espectáculos en los que se repasaba cómicamente el año que terminaba, resumiendo lo acontecido y haciendo vaticinios del año entrante. José Yxart ofrece una ajustada definición del género:

La revista no es más que una serie de escenas sin ilación visible, el desfile de diversos panoramas sin carácter de continuidad y analogía, el paso de varios acontecimientos personificados en algunas figuras o simplemente recordados. El autor, lejos de verse sometido a ningún plan de conjunto, tiene por el contrario, por primera ley de su obra, la más absoluta libertad, la fantasía y el capricho. En unos tres cuartos de hora, todo lo más, ha de pasar *revista* a sucesos que no tienen la menor conexión entre sí, presentarlos por su lado picaresco o satírico y retirarlos pronto. Es un exhibidor de linterna mágica, más en grande. En lugar de cristales, dispone de hombres y decoraciones, y en vez de una caja de unos cuantos centímetros, tiene la de un escenario y un vasto foco, para sus movibles y transitorios cuadros disolventes (Yxart, 1894-1896, I, pág. 156).

El nuevo género encontró grandes dificultades para consolidarse, ya que fue visto con recelo desde el principio por los censores. Las revistas de Gutiérrez de Alba llegaron por ello a la escena tras correcciones importantes que atenuaron su mordacidad satírica, o incluso fueron prohibidas tras haber sido aprobadas y estrenadas, acudiendo en este caso las autoridades al consabido argumento de que perturbaban el orden público. Los censores obligaban a que en las sucesivas correcciones se diluyeran las alusiones a políticos concretos y a acontecimientos conflictivos, con lo que los espectáculos perdían parte de su eficacia, como ocurrió con la revista escrita sobre 1865, en la que el luctuoso acontecimiento de la trágica Noche de san Daniel fue sucesivamente disfrazado hasta hacerlo casi irreconocible (Rubio Jiménez, 1984, págs. 30-39). El resultado era que textos que nacían vigorosos y críticos se edulcoraban hasta lo indecible. Cumplió este tea-

tro, con todo, una función corrosiva del sistema, similar a la de la prensa satírica que fue también objeto de una constante represión en los años inmediatos a la Gloriosa.

Hubo también, en cambio, un teatro político de signo conservador, promovido por el Gobierno en ocasiones, y que llegó a alcanzar un carácter de teatro propagandístico en situaciones como la campaña de O'Donnell en el norte de África a comienzos de los años sesenta. En esta ocasión, de un lado, la censura impidió el estreno de cualquier drama que contuviera la mínima alusión crítica a la situación creada, y de otra parte se favoreció cualquier obra —por esperpéntica que fuese— donde se loara y aplaudiera la aventura militar del Gobierno (Rubio Jiménez, 1984, págs. 211-220).

En los años previos a la Gloriosa se fueron multiplicando los locales de espectáculos. Mientras los grandes teatros quedaban desiertos y se arruinaban sus empresarios a pesar de las facilidades de arrendamiento que se les ofrecía en los teatros institucionales, las gentes acudían en masa a los teatros populares —muy en especial al teatro Variedades, donde Arderius había instalado el teatro de los bufos— o a los cafés-cantantes. Esta variedad de locales y funciones produjo un repertorio sumamente diverso todavía no ordenado sino parcialmente (Espín Templado, 1988; Membrez, 1987).

Alternaban las obras de entretenimiento con otras de «circunstancias» y éstas aumentaron considerablemente cuando estalló la revolución, hasta el punto de que también los teatros mayores se sumaron a este movimiento: *La Aurora de la libertad* (teatro Novedades, noviembre de 1968), *El Himno de Riego* (teatro de la Zarzuela, octubre de 1868), *Oprimir no es gobernar* (teatro de la Zarzuela, noviembre de 1868) de Zumel, dedicada al club revolucionario independiente de Madrid y donde se criticaba los últimos años del reinado de Isabel II; *¿República o monarquía?* (Teatro Español, enero de 1869) de Rafael García Santisteban (1829-1893), que plantea el dilema de elegir entre un sistema político y el otro; *El cura Merino* (teatro Novedades, noviembre de 1868) de Marcos Zapata (1845-1913), donde se defiende abiertamente el regicidio.

Se repusieron también dramas que representaban la vertiente más radical del teatro político de antaño, como *Carlos II el Hechizado* de Gil y Zárate, cuyo estreno recordaba con estas palabras el periodista Flores García:

El público insultó a su sabor durante largo espacio de tiempo al fraile Froilán Díaz, *infame traidor* que tiene todas las culpas de todas las tonterías que comete aquel singularísimo rey y de todo lo malo que le ocurre al galán joven y a la primera dama.

Como en algunos teatros llegase la hostilidad del público hasta el extremo de pasar a *vías de hecho* con el tal fraile, arrojándose patatas y otros comestibles *contundentes*, el actor encargado de dicho antipático papel, en un momento determinado, cuando más imponentes eran las agresiones, se abría o se remangaba los hábitos y enseñaba debajo de los mismos el traje de miliciano nacional exclamando: —Señores: que yo soy Fulano de Tal y pertenezco a esta compañía, a la cuarta del primer batallón de ligeros... ¡Viva la libertad!



El público respondía con otro ¡Viva! al susodicho, la orquesta tocaba unos compases del himno de Riego... y continuaba la representación ya sin peligro para el mencionado traidor (*cit.* en Castilla, 1977, págs. 68-69).

Otros cafés-teatro, en cambio, se especializaron en ofrecer desenfrenados espectáculos eróticos. Los espectáculos de teatro político de circunstancias consolidaron definitivamente la *revista política*, destinada a tener un gran auge durante la Restauración como vehículo de críticas al sistema político bipartidista en que aquélla se basó.

La orientación política del autor, proyectada sin tapujos en los textos, era objeto de fuertes discusiones durante las funciones. Un par de obras ejemplifican bien la situación: *La Carmañola* de Ramón Nocedal (Blanco García, 1909, II, págs. 416-418), hijo del conocido político neocatólico Cándido Nocedal, y *Macarronini I* de Navarro y Gonzalvo.

*La Carmañola*, estrenada en el teatro Lope de Rueda el 11 de febrero de 1870, era un libelo contra la revolución y los revolucionarios, un ataque contra la prensa y los partidos liberales. Creó tal clima de agitación en la sala que al final el joven autor no se atrevió a salir a escena porque «se veían pistolas y revólveres en manos de no pocos» (Flores García, 1913, págs. 130-140). Fue retirada por orden gubernamental, pero la polémica continuó durante algún tiempo, llegando los *neos* a crear una revista con el mismo título, destinada a defender la obra (Gómez Rea, 1978, pág. 76). El escritor republicano Luis Blanc escribió como antídoto *La verdadera Carmañola* con la consiguiente apología de la revolución y los revolucionarios. En noviembre del mismo año se estrenó *Macarronini I* en el pequeño teatro Calderón. Se trataba ahora de una sátira contra Amadeo I de Saboya, rey votado en las Cortes que todavía no había llegado a España. El teatro se llenaba cada día y se producían continuos altercados. Su autor, Navarro y Gonzalvo, continuó cultivando el género de la *revista política* hasta fines de siglo (Membrez, 1988).

La mayor parte del teatro político de este período tiene un discutible valor literario, pero tal como se ha indicado anteriormente, su valor documental es extraordinario y ayuda a reconstruir una imagen de lo que era el apasionado debate político de aquellos inestables años.

## Bibliografía

- ADAMS, Nicholson B.**, *The romantic dramas of García Gutiérrez*, Nueva York, Instituto de España (1922).
- “Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850”, *HR* 4 (1936), págs. 342-357.
- “French influence on the Madrid theatre in 1837”, en *EDMP*, vol. VII, Madrid, CSIC (1950), págs. 135-151.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)*, Madrid, CSIC (1968).
- AGULLÓ COBO, Mercedes**, “La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid”, *RLit* 36 (1969), págs. 169-213; 37 (1970), págs. 233-274; 38 (1970), págs. 189-252. Continúa en *RBAM* (1977), págs. 179-231; (1978), págs. 125-187; (1979), págs. 193-218; (1980), págs. 131-190, 223-302; (1981), págs. 103-183. Recogido en volumen con el mismo título, Madrid, Ayuntamiento (1995).
- ALBERICH, José**, “El papel de Shakespeare en *Un drama nuevo* de Tamayo”, *FM* 10 (1970), págs. 301-322.
- ALBORG, Juan L.**, *Historia de la literatura española. IV: El Romanticismo*, Madrid, Gredos (1980).
- ALCALÁ GALIANO, Antonio**, *Obras escogidas*, ed. Jorge CAMPOS, vol. I (BAE LXXXIII), Madrid, Atlas (1955).
- ALLEN, Rupert**, “The romantic element in *¡Muérete y verás!*”, *HR* 24 (1966), págs. 213-227.
- ALONSO CORTÉS, Narciso**, *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Valladolid, Santarén (1943); 1.<sup>a</sup> ed., Valladolid, Ayuntamiento (1917-1920), 3 vols.
- *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago (1944).
- *El teatro en Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, Imprenta Castellana (1947).
- “El teatro español en el siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. IV, Barcelona, Vergara (1968), págs. 261-337.
- ALONSO SEOANE, M.<sup>a</sup> José** (ed.), Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia*, Madrid, Cátedra (1993).
- ANDIOC, René**, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1976), 2.<sup>a</sup> ed., 1987; 1.<sup>a</sup> ed. francesa, 1970.
- ARANGUREN, José L. López**, *Moral y sociedad*, Madrid, Edicusa (1965).
- ARIAS DE COSSÍO, Ana M.<sup>a</sup>**, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori (1991).
- ÁVILA ARELLANO, Julián**, y **MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen**, *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC (1987).
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, *Rivas y Larra. Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1947).
- BASTÚS, Joaquín**, *Curso de declamación o arte dramático*, Barcelona, J. J. Olivares (1848).

**BEHIELS, Godelieve**, "El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra", *Cast* 8 (1984), págs. 25-46.

**BERGAMÍN, José**, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus (1959).

**BIEDER, Maryellen**, "The modern woman on the Spanish stage: the contribution of Gaspar and Dicenta", *Estr* 7 (1981), págs. 25-28.

**BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera (1891-1894), 3 vols.; 2.<sup>a</sup> ed., 1899-1904; 3.<sup>a</sup> ed., 1909.

**BLANCO WHITE, José M.<sup>a</sup>**, "Recent Spanish literature", *The London Review* 1 (1835), págs. 76-93.

**BLECUA, Alberto** (ed.), Ángel de Saavedra, duque de RIVAS, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Barcelona, Labor (1974).

**BOAL, Augusto**, *Categorías de teatro popular*, Buenos Aires, Ediciones CEPE (1972).

— *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor (1974).

**BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa (1967).

**BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel**, *Obras*, Madrid, Imprenta Nacional (1850-1851), 5 vols.

— *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado (1852).

— *Obras escogidas*, ed. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, París, Baudry (1853), 2 vols.

— *Obras*, ed. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, Madrid, Ginesta (1883), 5 vols.

Véase MONTERO PADILLA, MURO & SÁNCHEZ, SERRANO PUENTE.

**BRETÓN Y OROZCO, Cándido**, "Catálogo de las obras de Manuel Bretón de los Herreros. Obras dramáticas", en Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Obras*, vol. I, Madrid, Ginesta (1883).

**BROMBERG, Víctor**, *La prison romantique*, París, Corti (1976).

**BROWN, Reginald F.**, "Patricio de la Escosura as a dramatist", en Edgar A. PEERS (ed.), *Liverpool studies in Spanish Literature*, vol. I, Liverpool, Universidad (1940), págs. 175-201.

**BURGOS, Ana M.<sup>a</sup>**, "Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí", *RLit* 23 (1963), págs. 65-102.

**CABRALES ARTEAGA, José M.**, "El teatro neorromántico de Echegaray", *RLit* 51, 101 (1989), págs. 77-94.

— "Pereda y el teatro. Aproximación a su obra dramática", *RLit* 56, 111 (1994), págs. 73-98.

**CACHO BLECUA, Juan M.** (ed.), "Atuélfo, tragedia inédita del duque de Rivas", *Crot* 1 (1984), págs. 393-465.

**CALDERA, Ermanno**, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Universidad (1974).

— *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini (1978).

— "De Aliatar a Don Álvaro: Sobre el aprendizaje clasicista del duque de Rivas", *Rom* 1 (1982a), págs. 109-125.



- CALDERA, Ermanno** (ed.), *Romanticismo I, Atti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. (Aspetti e problemi del teatro romantico)*, Génova, Università (1982b).
- “Bretón o la negación del modelo”, *CTC* 5 (1990), págs. 141-153.
  - (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991a).
  - “Il teatro del pathos e dell’orrore al principio dell’Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici”, *ESig* 1 (1991b), págs. 57-74.
  - “Horror y pathos en los *dramones* de principios del siglo XIX”, en *Actas X CIH*, Barcelona, PPU (1992), págs. 1220-1228.
  - “De la tragedia neoclásica al drama histórico: por qué y cómo”, *ESig* 2 (1993), págs. 67-74.
- CALDERA, Ermanno**, y **CALDERONE, Antonietta**, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, en José M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus (1988), págs. 377-624.
- CALDERONE, Antonietta**, “El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político”, *Rom* 2 (1984), págs. 38-46.
- “El teatro en el siglo XIX (1808-1844). La representación”, en José M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus (1988), págs. 566-610.
- CALVO ASENSIO, Gonzalo**, *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta Rojas (1875).
- CALVO REVILLA, Luis**, *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal (1920).
- CALVO SANZ, Roberto** (ed.), José Zorrilla, *Traidor, inconfeso y mártir*, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- CAMBRONERO, Carlos**, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna (1914).
- CAMPO, Agustín del**, “Sobre la Marcela de Bretón”, *Ber* 2 (1947), págs. 41-55.
- CAMPOS, Jorge**, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio**, “Del verdadero origen, historia y renacimiento en el siglo presente del genuino teatro español”, *Arte y Letras*, Madrid, CEC 56, A. Pérez Dubrull (1887), págs. 109-321.
- CANSINOS ASSENS, Rafael**, “El mito de Don Juan”, *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Ercilla (1936), págs. 221-253.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo**, “Los estudios de Preceptiva y de Métrica españolas en los siglos XIX y XX”, *RLit* 8 (1955), págs. 23-56.
- CARDWELL, Richard**, “Don Álvaro or the force of cosmic injustice”, *SRom* 12 (1973), págs. 559-579; parcialmente traducido en Iris ZAVALA (ed.), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Grijalbo (1982), págs. 222-226.
- CARLSON, Marwin**, *Le théâtre de la Revolution Française*, París, Gallimard (1970).
- CARMENA Y MILLÁN, Luis**, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos (1878).

- CARNERO, Guillermo**, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: El matrimonio Bôhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978).
- “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *BHi* 91, 1 (1989), págs. 21-36.
- “Francisca Ruiz de Larrea y el inicio gaditano del Romanticismo español”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 119-130.
- CARO BAROJA, Julio**, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente (1969).
- CASALDUERO, Joaquín**, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Smith College (1938); 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Porrúa Turanzas (1975).
- *Forma y visión de “El diablo mundo” de Espronceda*, Madrid, Ínsula (1951); 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Porrúa Turanzas (1975).
- *Espronceda*, Madrid, Gredos (1961).
- *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos (1962).
- *Estudios sobre el teatro español*; 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos (1972).
- “El teatro en el siglo XIX”, en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. III, Madrid, Guadarrama (1974), págs. 133-162.
- CASTILLO, Alberto**, “El teatro en la Revolución de Septiembre”, *THist* 34 (1977), págs. 60-71.
- CASTRI, Massimo**, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal (1978).
- CASTRO Y CALVO, José M.<sup>a</sup>** (ed.), Adelardo LÓPEZ DE AYALA, *Obras completas* (BAE CLXXX-CLXXXII), Madrid, Atlas (1965), 3 vols.
- (ed.), Gertrudis GÓMEZ DE AVELLANEDA, *Obras* (BAE CCLXXII, CCLXXVIII-CCLXXX, CCLXXXVIII), Madrid, Atlas (1974-1981), 5 vols.
- CECCHINI, Claudia**, “El manierismo romántico nel *Trovador* di García Gutiérrez”, *Lett* 16 (1993), págs. 70-97.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y literatura castellanas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (1915-1922). Reproducción facsímil: Madrid, Gredos (1972), vol. IX.
- CHAULIÉ, Dionisio**, *Cosas de Madrid*, Madrid, Correspondencia de España (1886), 2 vols.
- CHU-PUND, Oreida**, *La figura del Mesías en el teatro romántico español*, S. José de Costa Rica, Fundación S. Judas Tadeo (1991).
- CHURCHMAN, Philip H.** (ed.), “Espronceda’s *Blanca de Borbón*”, *RHi* 17 (1907), págs. 549-703.
- CLARÍN [Leopoldo Alas]**, *Palique* [1893], ed. José M.<sup>a</sup> MARTÍNEZ CACHERO, Barcelona, Labor (1973).
- COE, Ada M.**, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press (1935).
- CORBIERE, Anthony S.**, *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French theatre*, Filadelfia, Pennsylvania University Press (1927).
- CÓRDOBA, D.**, *Some aspects of the dramatic art of Narciso Serra*, University of North Carolina (1934). Tesis doctoral.

- COTARELO Y MORI, Emilio**, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez (1902).
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1904).
- “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *RBAM* 18 (1928), págs. 121-139.
- *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1934).
- COUGHLIN, Edward V.**, *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne (1977).
- CRESPO MATELLÁN, Salvador**, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad (1979).
- DE TORRES MARTÍNEZ, José C.**, “Una carta sincera de Rafael Calvo a José Echegaray”, *RLit* 41, 81 (1979), págs. 191-217.
- DEL RÍO, Ángel**, “Tendencias actuales en el entendimiento y el estudio del romanticismo español”, *RRQ* 39 (1948), págs. 229-248; reproducido en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 215-241.
- DELEITO Y PIÑUELA, José**, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente (1949).
- *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo. Teatros de declamación*, Madrid, Saturnino Calleja, s. a.
- DÉROZIER, Claudette**, *Le Guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lille, Universidad de Lille III (1976), 2 vols.
- DÍAZ, Nicomedes Pastor**, Prólogo a José ZORRILLA, *Obras líricas y dramáticas*, vol. I, Madrid, Delgado (1905).
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso**, y **LASSO DE LA VEGA, Francisco**, *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón (1924), 2 vols.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.<sup>a</sup>**, “Das spanische theater des 19. Jahrhunderts”, en Klaus PÖRTL (ed.), *Das spanische theater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1985).
- DÍEZ TABOADA, Juan M.<sup>a</sup>**, y **ROZAS, Juan Manuel** (eds.), Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1965).
- DONOSO CORTÉS, Juan**, “Alfredo de Pacheco”, *Obras*, vol. IV, Madrid, San Francisco de Sales (1904), págs. 651-666.
- DOWLING, John**, “El anti Don Juan de Ventura de la Vega”, *Actas VI CIH*, Toronto, University of Toronto (1980), págs. 215-218.
- “La sátira del Romanticismo: las perspectivas de Gorostiza, Mesonero y Alenza”, *Ojan* 4 (1990), págs. 30-40.
- DURNERIN, James**, “Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra*, Besançon, Universidad (1983a), págs. 143-157.
- “Larra, traducteur de Scribe et de Ducange”, en Albert DÉROZIER (ed.), *Ecriture des marges et mutations historiques*, París, Belles Letres y Universidad de Besançon, (1983b), págs. 41-52.
- DUVIGNAUD, Jean**, *Sociología del teatro*, México, FCE (1966).



**EGIDO, Aurora**, "Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)", *CTC* 2 (1988), págs. 37-54.

**ENGLER, Kay**, "Amor, muerte y destino: la psicología de Eros en *Los amantes de Teruel*", *HispCal* 70 (1980), págs. 1-15.

**ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de** (ed.), José ZORRILLA, *Teatro selecto. [Lealtad de una mujer y aventuras de una noche, El puñal del godo, La calentura, La copa de marfil]*, Madrid, Editora Nacional (1977).

**ESCOBAR, José**, "Anti-romanticismo en García Gutiérrez", *Rom* 1 (1982), págs. 83-94.

— "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos", *CTC* 5 (1990), págs. 155-170.

**ESGUEVA, Manuel**, "Bibliografía de José Echegaray", en VV. AA., *Jornadas de Orientación Bibliográfica*, Madrid, FUE (1977), págs. 197-212.

**ESPÍN TEMPLADO, M.<sup>a</sup> Pilar**, "La zarzuela: esquema de un género español", en *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe (1987a), págs. 21-35.

— "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español", *Epos* (1987b), págs. 97-122.

— *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*, Madrid, UCM (1988), 2 vols.

**ESPINA, Antonio**, *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa Calpe (1935).

**ESPRONCEDA, José de**, *Teatro completo*, ed. Amancio LABANDEIRA, Madrid, Editora Nacional (1982).

**ESQUER TORRES, Ramón**, "Tamayo y Baus y la Real Academia Española", *BRAE* 42 (1962), págs. 299-336.

— *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, CSIC (1965).

— *La colección dramática "El teatro moderno"*, Madrid, CSIC (1969).

**FÁBREGAS, Xavier**, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62 (1968).

— *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial (1972).

— *Historia del teatre català*, Barcelona, Millà (1978).

**FEAL DEIBE, Carlos**, *En nombre de Don Juan. (Estructura de un mito literario)*, Amsterdam, John Benjamins (1984).

**FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña (1990).

**FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis** (ed.), José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Crítica (1993).

**FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano**, *Hartzenbusch, estudio biográfico crítico*, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros, s. a.

**FERRER DEL RÍO, Antonio**, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado (1846).

**FLITTER, Derek**, "Zorrilla, the critics and the direction of Spanish romanticism", en Richard A. CARDWELL y Ricardo LANDEIRA (eds.), *José Zorrilla, 1893-1993. Centennial readings*, Nottingham University Press (1993), págs. 1-15.

**FLORES GARCÍA, Francisco**, *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, Madrid, Librería de J. Rodríguez (1879).

- FLORES GARCÍA, Francisco**, *Recuerdos de la revolución. Memorias íntimas*, Madrid, Ruiz Hermanos (1913).
- FLYNN, Gerald**, *Manuel Tamayo y Baus*, Boston, Twayne (1973).
- “The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros”, *EIA* 3 (1977), págs. 257-266.
- “Las cartas íntimas de Ventura de la Vega”, en *Actas VI CIH*, Toronto, University of Toronto (1980), págs. 255-257.
- FONTANELLA, Lee**, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna y Frankfurt, Lang (1982).
- FROLDI, Rinaldo**, “¿Literatura prerromántica o literatura ilustrada?”, en *Segundo simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad (1983), págs. 477-482; también en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 110-116.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la**, “José Zorrilla: la intensidad romántica”, *Íns* 564 (1993), págs. 11-12.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH**, *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March (1986).
- GABRIELE, John**, “Don Álvaro: contradicción u ortodoxia”, en Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (ed.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, ALDEEU (1990), págs. 226-236.
- GALLINA, Ana M.<sup>a</sup>**, “La traiettoria drammatica di Espronceda: dal Neoclassicismo al Romanticismo”, *AIUO* 7 (1965), págs. 79-98.
- GARCÍA BERRIO, Antonio**, *La figura de Don Juan en el postromanticismo español*, Murcia, Universidad (1967).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1971a).
- (ed.), Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Castalia (1971b).
- “Moralidad y reformismo en las comedias del marqués de Casa Cagigal”, *Rom* 1 (1982), págs. 25-34.
- “Los hermanos Asquerino y el uso y mal uso del drama histórico”, *QFR* 4 (1984), págs. 23-42.
- GARCÍA ESCOBAR, Vicente**, “De la censura teatral, I-III”, *Lun* 37-39 (1847).
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio**, *Venganza catalana. Juan Lorenzo*, ed. José LOMBA y PEDRAJA, Madrid, Espasa Calpe (1925).
- Véase PICOCHÉ, RUIZ SILVA.
- GARCÍA LORENZO, Luciano**, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Seg* 3 (1967), págs. 191-199.
- “Bretón y el teatro romántico”, *Ber* 28 (1976), págs. 69-82.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco**, *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus (1962).
- GARELLI, Patrizia**, *Bretón de los Herreros e la sua “formula conica”*, Ímola, Galeati (1983).
- “Conquista, conquistori e conquistati sulla scene romantica spagnola”, *QFR* 4 (1984), págs. 43-64.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A.**, “Notas sobre el sainete como género literario”, en *El teatro nuevo en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983), págs. 13-22.

**GERALDI, Robert**, "Francisco Martínez de la Rosa: literary atrophy or creative sagacity?", *Hispa* 79 (1983), págs. 11-19.

**GIES, David T.**, "José Zorrilla and the betrayal of Spanish Romanticism", *RJAhr* 31 (1980), págs. 339-346.

— "Don Juan contra Don Juan", en *Actas VII CIH*, Roma, Bulzoni (1982a), págs. 545-551.

— "Imágenes y la imaginación romántica", *Rom* 1 (1982b), págs., 49-59.

— "Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824", en *Actas VIII CIH*, vol. I, Madrid, Istmo (1986), págs. 607-613.

— *Theatre and politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and Government agent*, Cambridge University Press (1988).

— (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989).

— "Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)", *CTC* 5 (1990a), págs. 111-124.

— "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *HR* 58 (1990b), págs. 1-17.

— "Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)", *BHS* 68 (1991), págs. 197-210.

— "Dionisio Solís, entre dos/tres siglos", *ESig* (1993a), págs. 163-170.

— "Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino", en Antonietta CALDERONE (ed.), *Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano (1993b), págs. 315-332.

— *The theatre in XIXth. century Spain*, Cambridge University Press (1994a). Traducción española: *El teatro en la España del siglo XIX*, íd. íd. (1996).

— (ed.), José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia (1994b).

**GIL NOVALES, Alberto**, *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal (1992).

**GIL Y CARRASCO, Enrique**, "Revista teatral", *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXIV), Madrid, Atlas (1954), págs. 478-479.

**GIL Y ZÁRATE, Antonio**, *Manual de literatura*, Madrid, Boix (1844), 2 vols. Véase MENARINI.

**GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**. Véase CASTRO Y CALVO.

**GÓMEZ REA, Javier**, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", *CBibl* 32 (1978), págs. 65-140.

**GONZÁLEZ DE GARAY, M.<sup>a</sup> Teresa**, "De la tragedia al drama histórico", *CIF* 9, 1-2 (1983), págs. 199-234.

**GONZÁLEZ MIRANDA, Marina**, *El teatro en Zaragoza en el siglo XIX*, Zaragoza, Ayuntamiento (1971).

**GRAY, Edward**, "Satanism in *Don Alvaro*", *RF* 80 (1968), págs. 292-302.

**GULLÓN, Germán**, "La pasión romántica y Zorrilla", *Íns* 564 (1993), págs. 12-13.

**HALL, Harold B.**, "Joaquín Dicenta and the drama of social criticism", *HR* 20 (1952), págs. 44-66.

**HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, Prólogo a Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *Obras escogidas*, Madrid (1866), págs. V-XXV.

— "Prólogo a la edición de 1850", *Obras de Manuel Bretón de los Herreros*, vol. I, Madrid, Ginesta (1883).

Véase GARCÍA CASTAÑEDA, IRANZO, PICOCHÉ.



- HAUSER, Philip**, *Madrid bajo el punto de vista médico-social...* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1902). Ed. Carmen del MORAL, vol. I, Madrid, Editora Nacional (1979), págs. 322-424.
- HERNÁNDEZ, Librada**, "El «No» de las niñas: subversive female roles in three of the La Avellaneda's «comedias»", *HJ* 12, 1 (1991), págs. 27-45.
- HERRERO, Javier**, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Edicusa (1971).
- "Romantic theology: love, death and the beyond", en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988), págs. 1-20.
- "Terror y literatura", en José L. VARELA (ed.), *La literatura española de la Ilustración*, Madrid, UCM (1989), págs. 131-153.
- HESSE, José** (ed.), Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, Madrid, Taurus (1969).
- HOBBSAWM, Eric J.**, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel (1968).
- HUERTA CALVO, Javier**, "La pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo xx", *PA* 187 (1980-1981), págs. 122-127.
- "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo xx", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1818-1819)*, Madrid, Tabapress y CSIC (1992).
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo**, *El teatro de los bufos madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1993).
- HUGO, Víctor**, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península (1971).
- INGLIS, Henry D.**, "Tamayo y Baus' *Un drama nuevo*", *Hispanic Studies in Honour of J. Manson*, Oxford, Dolphin (1972), págs. 149-156.
- INIESTA, Antonio**, *Don Patricio de la Escosura*, Madrid, FUE (1958).  
Íns 564 (1993), extraordinario José Zorrilla.
- IRANZO, Carmen**, *Juan Eugenio Hartzenbusch*, Boston, Twayne (1978).
- *Antonio García Gutiérrez*, Boston, Twayne (1980).
- (ed.), Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Cátedra (1981).
- IRAVEDRA, Luisa**, "Las figuras femeninas en el teatro de Bretón", *Ber* 2 (1947), págs. 17-24.
- IZQUIERDO, Lucio**, "El teatro menor en Valencia (1800-1850)", *RLit* 103 (1990), págs. 101-127.
- JOHNSON, Jerry L.**, "Azucena, sinister or pathetic?", *RomN* 12 (1970), págs. 14-18.
- KIRKPATRICK, Susan**, "Larra and the Spanish *Mal du Siècle*", en John D. ROSENBERG (ed.), *Resonancias románticas. Evocaciones del Romanticismo hispánico*, Madrid, Porrúa Turanzas (1988a), págs. 21-34.
- "Liberal Romanticism and the female protagonist in *Macías*", *RQ* 35 (1988b), págs. 51-58.
- KNOWLTON, James**, "Don Álvaro, a Spanish Phaeton?", *RomN* 13 (1972), págs. 460-462.

- LABANDEIRA, Amancio** (ed.), Manuel TAMAYO Y BAUS, *Un drama nuevo*, Madrid, Taurus (1982).
- LAFARGA, Francisco**, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad (1983-1988), 2 vols.
- “Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991a), págs. 167-251.
  - “¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros”, en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991b), págs. 159-166.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro**, “Otra vez Don Juan”, *La aventura de leer*, Madrid, Espasa Calpe (1956), págs. 189-196.
- LALAMA, Vicente**, *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y Censores de Oficio, para todos los teatros del Reino y de Ultramar, 1850-1866*, Madrid, Imprenta de G. Alhambra (1867).
- LAMA, Miguel A.**, “Escribir un cuadro y pintar un poema: del arte de Rivas en *Don Álvaro o la fuerza del sino*”, *Glosa 3* (1992), págs. 199-219.
- LARRA, Mariano José de**, *El conde Fernán González y la exención de Castilla; Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. II (BAE CXXIX), Madrid, Atlas (1960a), págs. 297-333.
- “Representación de *Un novio para la niña o la casa de huéspedes*”, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. I (BAE CXXVII), Madrid, Atlas (1960b), pág. 362.
  - “Primera representación de *Ni el tío ni el sobrino...*”, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. I (BAE CXXVII), Madrid, Atlas (1960c), pág. 386.
  - “*La conjuración de Venecia*”, *Artículos completos*, ed. Melchor ALMAGRO SAN MARTÍN, Madrid, Aguilar (1961), págs. 235-252.
  - *Textos teatrales inéditos*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1991).
- LARRAZ, Emmanuel**, “La satire de Napoléon Bonaparte et Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814”, en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en Provence, Universidad (1974a), págs. 126-137.
- “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d’Indépendance, 1811-1814”, *MCV 10* (1974b), págs. 315-355.
  - “Joseph Robrenyo et le premier théâtre catalán politique”, en *Hommage des hispanistes a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 475-486.
  - *La Guerre d’Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Anthologie*, Aix-en-Provence, Universidad (1987).
  - *Théâtre et politique pendant la Guerre d’Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en-Provence, Universidad (1988).
- LE GENTIL, Georges**, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette (1909).
- LESLIE, John K.**, *Ventura de la Vega and the Spanish theatre, 1820-1865*, Princeton University Press (1940).
- “A García Gutiérrez Problem”, *HR 17* (1949), págs. 332-334.
- LLORENS, Vicente**, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1979).
- LÓPEZ FUNES, Enrique**, *García Gutiérrez. Estudio crítico de su obra dramática*, Madrid, Suárez y Cádiz, Álvarez (1900).

- LÓPEZ GARCÍA, Ángel**, "Echegaray y la cultura de masas", en *Homenaje a José Belloch Zimmerman*, Valencia, Universidad (1988), págs. 251-258.
- LORENZ, Charlotte M.**, "Translated plays in Madrid theatres, 1808-1818", *HR* 9 (1941), págs. 376-392.
- LOTT, Robert E.**, "On mannerism and mannered approaches to Realism in *Un drama nuevo*, *Consuelo*", *HispCal* 54 (1971), págs. 844-855.
- LOZANO GUIRAO, Pilar**, "El archivo epistolar de don Ventura de la Vega", *RLit* 13 (1958), págs. 121-172; 14 (1959), págs. 170-197.
- MACKAY, Dorothy**, *The double invitation in the legend of Don Juan*, Stanford University Press (1943).
- MADRAZO, Santos**, *La Edad de Oro de las diligencias*, Madrid, Nerea (1991).
- MAEZTU, Ramiro de**, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Calpe (1926).
- MANCINI, Guido**, "Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega", *MSI* 8 (1964), págs. 147-178.
- MANDRELL, James**, *Don Juan and the point of honor*, Filadelfia, Pennsylvania University Press (1992).
- MANSOUR, Pierre**, "Towards the understanding of Spanish romantic drama", *LCH* 83 (1983), págs. 171-178.
- MARAÑÓN, Gregorio**, "Notas para la biología de Don Juan", *ROcc* 7 (1924), págs. 15-53.
- MARÍAS, Julián**, "Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir*", en *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975), págs. 181-197.
- MARRAST, Robert**, "Contribution à la bibliographie d'Espronceda: les manuscrits et la date de *Blanca de Borbón*", *BHi* 73 (1971), págs. 125-132.
- *José de Espronceda et son temps*, París, Klincksieck (1974).
- "Le drame en Espagne à l'époque romantique", en Jean-L. PICOCHE (ed.), *Romantisme, réalisme, naturalisme, en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978), págs. 35-45.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXLVIII-CLV), Madrid, Atlas (1962), 8 vols.
- Véase ALONSO SEOANE, PAULINO, SARRAILH.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego**, *El alba del Romanticismo español*, Sevilla, Alfar (1993).
- MAYBERRY, Nancy**, "Martínez de la Rosa and the adverse fate theme", *LCH* 85 (1985), págs. 251-258.
- "More on Martínez de la Rosa's Literary atrophy or creative sagacity", *Hispa* 93 (1988), págs. 29-36.
- MAYBERRY, Nancy y Robert**, *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston, Twayne (1988).
- MAZZEO, Guido E.**, "Yorick's covert motives in *Un drama nuevo*", *MLN* 83 (1968), págs. 275-278.
- McGAHA, Michael**, "The Romanticism of *La conjuración de Venecia*", *KRQ* 20 (1973), págs. 235-252.



- MEMBREZ, Nancy J.**, *The "teatro por horas": history, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid industry, 1867-1922 ("género chico, género ínfimo" and early cinema)*, Ann Arbor, University Microfilms (1987), 3 vols.
- "Eduardo Navarro Gonzalvo and the revista política", *LP* 5, 1-3 (1988), págs. 321-330.
- MENARINI, Piero**, "Hacia *El trovador*", *Rom* 1 (1982), págs. 95-108.
- (ed.), Antonio GIL Y ZÁRATE, *Guzmán el Bueno*, Bolonia, Atesa (1990).
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario**, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Gráfica Universal (1921).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo. III: La Edad Moderna*, Madrid, La Lectura (1928).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, "La filarmonía", *Obras completas*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. I (BAE CXCIX), Madrid, Atlas (1967), págs. 175-178.
- MONTANER, Joaquín**, *El estreno de "La muerte de César" de Ventura de la Vega (1866)*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático (1954).
- MONTERO ALONSO, José**, *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, Madrid, Editora Nacional (1951).
- MONTERO PADILLA, José** (ed.), Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *El pelo de la dehesa*, Madrid, Cátedra (1974).
- MORENO GARBAYO, Natividad**, *Catálogo de documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1957).
- MORLEY, Samuel G.**, "The curious phenomenon of Spanish verse drama", *BHi* 50 (1948), págs. 445-462.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín**, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass (1923).
- MURO, Miguel A.**, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1991).
- MURO, Miguel A.**, y **SÁNCHEZ, Bernardo** (eds.), Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Una de tantas-Lances de carnaval-Por no decir la verdad*, Logroño, Cultural Rioja (1989), págs. 9-28.
- NAVAS RUIZ, Ricardo**, *El Romanticismo español*, Salamanca, Anaya (1970); 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1990.
- (ed.), Ángel de SAAVEDRA, *Don Álvaro. Lanuza*, Madrid, Espasa Calpe (1975).
- OCHOA, Eugenio de**, "Don Manuel Bretón de los Herreros", *Art* 2 (1835), págs. 1-4.
- "Manuel Bretón de los Herreros", *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos*, vol. I, París, Baudry (1840), págs. 122-131.
- ORTEGA Y GASSET, José**, "Introducción a un Don Juan", en *El Sol*, 11 de junio de 1921; *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Revista de Occidente (1964), págs. 121-138.
- OVILO Y OTERO, Manuel**, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Rosa y Bouret (1859), 2 vols. Ed. facsímil, Hildesheim, G. Olms (1976).
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, "El teatro en el siglo XVIII", en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus (1988).

- PAR, Alfonso**, *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez (1935), 2 vols.
- PATTISON, Walter**, "The secret of Don Álvaro", *Sym* 21 (1976), págs. 67-81.
- PAULINO, José** (ed.), Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia*, Madrid, Taurus (1988).
- PAZ, Julián**, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Blass (1934-1935), 2 vols.
- PEERS, Edgar A.**, "Ángel de Saavedra, duque de Rivas", *RHi* 58 (1933), págs. 379-390.  
— *History of the romantic movement in Spain*, Cambridge, Universidad (1940); versión española: *Historia del movimiento romántico español*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PENAS VARELA, Ermitas**, *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Santiago de Compostela, Universidad (1992).
- PEÑA, Aniano** (ed.), José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra (1984).
- PEÑA Y GOÑI, Antonio**, *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza (1967).
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo**, *Literature and liminality: festive readings in the hispanic tradition*, Durham, Duke University Press (1986).
- PI Y MARGALL, Francisco**, "Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio", *Trabajos sueltos*, Barcelona, Librería Española (1895), págs. 139-190.
- PICOCHÉ, Jean-L.** (ed.), Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1970).  
— "Existe-t-il un drame romantique espagnol?", en *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978), págs. 47-55. Traducción española en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 269-303.  
— (ed.), Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador. Los hijos del tío Tronera*, Madrid, Alhambra (1979).  
— (ed.), José ZORRILLA, *El zapatero y el rey*, primera y segunda partes, Madrid, Castalia (1980a).  
— (ed.), Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Alhambra (1980b).  
— (ed.), José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio. Un testigo de bronce*, Madrid, Taurus (1985).  
— (ed.), José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Madrid, Taurus (1992).
- PITOLLET, Camille**, *La querelle calderonienne de J. N. Böhl von Faber et J. J. de Mora*, París, Felix Alcan (1909).
- POBLET, Josep M.**, *Josep Robrenyo, comediant, escriptor, revolucionari*, Barcelona, Edicions 62 (1980).
- PONS, Joseph**, "Larra and Lope de Vega", *BHi* 42 (1940), págs. 123-131.
- RAMOS, Vicente**, *El teatro Principal en la historia de Alicante: 1847-1947*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1965).
- RANDOLPH, Donald A.**, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1966).  
— *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y el Postromanticismo en España*, Chapel Hill, University of North Carolina (1972).

- REAL RAMOS, César**, "De los *desarreglados monstruos* a la estética del fracaso. Prehistoria del drama romántico", *ALEUA* 2 (1983), págs. 419-445.
- REES, Margaret A.**, *French authors in Spain, 1800-1850. A checklist*, London, Grant & Cutler (1977).
- REYES, Antonio de los**, *Julián Romea (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1977).
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de**, *Don Álvaro*, ed. M.<sup>a</sup> Socorro PAREDES, Madrid, Burdeos (1988).
- *Don Álvaro*, ed. Miguel A. LAMA y Ermanno CALDERA, Barcelona, Crítica (1994). Véase BLECUA, CACHO BLECUA, NAVAS RUIZ, RUIZ LAGOS, SÁNCHEZ, Alberto.
- ROBIN, Claire-N.**, "Larra y el *Mal du Siècle*", en Albert DÉROZIER (ed.), *Revisión de Larra*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1983), págs. 175-181.
- ROCA DE TOGORES, Mariano, marqués de Molins** (ed.), *Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Autores Dramáticos Contemporáneos (1881-1882), 2 vols.
- *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*, Madrid, Tello (1883).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás**, *Catálogo de dramaturgos españoles del XIX*, Madrid, FUE (1994).
- ROMEA, Julián**, *Ideas generales sobre el arte del teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Abienzo (1858).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, "Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX", *Seg* 8 (1972), págs. 233-279.
- *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad (1974). (Resumen de tesis doctoral.)
- *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel y Fundación Juan March (1976a).
- (ed.), Leopoldo ALAS, *Teresa*, Madrid, Castalia (1976b).
- *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994).
- ROUGEMONT, Denis de**, *Love in the western world*, Nueva York, Pantheon (1956).
- RUBIO CREMADES, Enrique**, "Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia*, realidad y ficción", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 153-166.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor (1983).
- "La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación", *Seg* 39-40 (1984), págs. 193-231.
- "El teatro en el siglo XIX (II: 1845-1900)", en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España. II: Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1988), págs. 625-762.
- "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", *Cast* 14 (1989), págs. 129-149.
- "José Gutiérrez de Alba y los inicios de la *revista política* en el teatro", *CH* 16, 1 (1994), págs. 129-140.
- "Teatro y política: *Las alehuyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba", *CH* 17, 1 (1995), págs. 127-141.
- RUIZ LAGOS, Manuel** (ed.), Ángel de SAAVEDRA, *Aliatar. Tragedia*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (1989).



- RUIZ RAMÓN, Francisco**, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*; 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra (1981).
- RUIZ SILVA, Carlos**, "Política y guerras civiles en la obra de García Gutiérrez", *CH* 415 (1985a), págs. 91-100.
- (ed.), Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador*, Madrid, Cátedra (1985b).
- "El teatro de Antonio García Gutiérrez", *Seg* 19 (1985c), págs. 151-216.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio**, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar (1940).
- SAN VICENTE, Félix**, "El mensaje sin secreto. Tipología del título en el teatro español (1830-1850)", *QFLR* 4 (1984), págs. 91-133.
- SÁNCHEZ, Alberto** (ed.), Ángel de SAAVEDRA, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Cátedra (1975).
- SÁNCHEZ, Roberto G.**, "Between *Macías* and *Don Juan*. Spanish romantic drama and the mythology of love", *HR* 44 (1976), págs. 115-130.
- "Los comediantes del XIX. *Un drama nuevo*", *HR* 48 (1980), págs. 435-447.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio**, *La Dolores: un misterio descifrado. Historia de una copla que se convirtió en leyenda*, Calatayud, Imprenta Cometa (1987).
- SANCHO Y GIL, Fernando**, *Elogio de don Manuel Bretón de los Herreros*, Zaragoza, Tipografía La Derecha (1886).
- SARRAILH, Jean** (ed.), Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe (1933).
- *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa*, Burdeos y París, Ecole des Hautes Etudes Hispaniques (1936a).
- "L'histoire et le drame romantique. (A propos d'*Alfonso el Casto* d'Hartzenbusch)", *BHi* 38 (1936b), págs. 19-40.
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso**, "Las fuentes francesas del *Edipo* de Martínez de la Rosa", *IFE* 5 (1991), págs. 11-46.
- SCHACK, Adolfo Federico, conde de**, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello (1885).
- SCHINASI, Michael**, "Cuatro cartas inéditas de Ventura de la Vega", *RLit* 44 (1982), págs. 183-191.
- "The history and ideology of Caldcrón's reception in mid-nineteenth-century Spain", *N* 70 (1986), págs. 381-396.
- SEBOLD, Russell P.**, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983a).
- "Lo romancesco, la novela y el teatro romántico", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983b), págs. 137-163.
- "Nuevos Cristos en el drama romántico español", *CHA* 431 (1986), págs. 126-132.
- SENA BRE, Ricardo** (ed.), José ZORRILLA, *Traidor, infame y mártir*, Madrid, Cátedra (1990); 1.<sup>a</sup> ed., 1976.
- SEPÚLVEDA, Ricardo**, *El Corral de la Pacheca. (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, Fernando Fe (1888).
- SERRANO PUENTE, Francisco** (ed.), Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, Logroño, Diputación (1975), págs. 9-30.

- SHAW, Donald L.**, "The anti-romantic reaction in Spain", *MLR* 63 (1968), págs. 606-611.  
Versión española en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 242-251.
- *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel (1973), págs. 119-143.
- "Ataúlfo: Rivas' first drama", *HR* 56 (1988), págs. 231-242.
- "Acerca de *Aliatar* del duque de Rivas", *ESig* 2 (1993a), págs. 237-246.
- "El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla", en *Homenaje a Ermanno Caldera*, Mesina, Armando Siciliano (1993b), págs. 471-483.
- SHEARER, James**, *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa*, Princeton University Press (1941).
- SHERMAN, Alvin**, "Larra vs. *El Jorobado*: Spanish society and the debate over *Antony*", *ALEUA* 9 (1993), págs. 129-139.
- SHIELDS, Archibald K.**, *The Madrid stage, 1820-1833*, Universidad de North Carolina (1933). Tesis doctoral (inédita).
- SICILIANO, Ernest A.**, "La verdadera Azucena de *El trovador*", *NRFH* 20 (1971), págs. 107-114.
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC (1979) (*CBibl* 39).
- SIRERA, Josep L.**, *El teatre Principal de Valencia. Aproximació a la seua historia*, Valencia, IVEI (1986).
- SISCARS, Narciso**, *Tamayo. Estudio crítico-biográfico*, Barcelona, Tip.<sup>a</sup> Católica (1906).
- SMITH, William F.**, "Contributions of Rodríguez Rubí to the development of the «alta comedia»", *HR* 10 (1942), págs. 53-63.
- "Rodríguez Rubí and the dramatic reforms of 1849", *HR* 16 (1948), págs. 311-320.
- "The historical play in the theatre of Tomas Rodríguez Rubí", *BHS* 27 (1950), págs. 221-228.
- SOBEJANO, Gonzalo**, *Literatura y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967).
- "Echegaray, Galdós y el melodrama", *AG* (1978) (Anejo), págs. 94-115.
- STOUDEMIRE, Sterling A.**, *The dramatic works of Gil y Zárate*, Chapel Hill, North Carolina University Press (1930).
- "Gil y Zárate's translations of French plays", *MLN* 48 (1933), págs. 321-325.
- SUBIRÁ, José**, "La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias", *RBAM* 9 (1932), págs. 19-45.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel**, *Obras*, ed. Alejandro PIDAL y MON, Madrid, Rivadeneyra (1899), 4 vols.
- Véase LABANDEIRA.
- TER HORST, Robert**, "Ritual time regained in Zorrilla's *Don Juan Tenorio*", *RRQ* 70 (1979), págs. 80-93.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo**, "Nueva visión del *Tenorio* de Zorrilla", *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama (1968), págs. 29-54.
- TORRES NEBRERA, Gregorio**, "Macías, de Lope a Larra: tratamiento teatral de un mito", *CILH* 17 (1993), págs. 30-40.

- VALBUENA PRAT, Ángel**, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer (1956).
- VALERA, Juan**, “Eulogio Florentino Sanz”, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1961), pág. 1367.
- VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de**, *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*, Madrid, Rivadeneyra (1848).
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene**, y **OJEDA ESCUDERO, Pedro**, *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid, Ayuntamiento (1994).
- VARELA, José L.**, *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga*, Madrid, CSIC (1948).
- (ed.), **José ZORRILLA**, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa Calpe (1975).
- VV. AA.**, *Cartelera Madrileña. II: 1840-1849*, Madrid, CSIC (1963).
- *Teatro romántico español. Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa (1982).
- *Actas del Congreso José Zorrilla: una nueva lectura*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén (1995).
- VELLÓN LAHOZ, Javier**, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra”, *CTC* 5 (1990), págs. 99-109.
- YXART, José**, *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols. Ed. facsímil, Barcelona, Altafulla (1987).
- ZAVALA, Iris** (ed.), *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Grijalbo (1982).
- ZORRILLA, José**, *Obras completas*, ed. Narciso ALONSO CORTÉS, Valladolid, Imprenta Santarén (1943), 2 vols.
- Véase CALVO SANZ, DÍAZ, ENTRAMBASAGUAS, FERNÁNDEZ CIFUENTES, GIES, PEÑA, PICOCHE, SENABRE, VARELA.





## Capítulo 6



### La poesía

*Luis F. Díaz Larios, Ana M.<sup>a</sup> Freire López,  
Salvador García Castañeda, Robert Marrast,  
Marina Mayoral, Jean-Louis Picoche, Rogelio Reyes,  
Russell P. Sebold*

- 6.1. Pervivencia y continuidad en las primeras décadas del siglo. Neoclasicismo, Romanticismo, Eclecticismo.  
*Rogelio Reyes.*
- 6.2. La poesía romántica del siglo XIX como modelo literario.  
*Russell P. Sebold.*
- 6.3. José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español.  
*Robert Marrast.*
- 6.4. Otros poetas del Romanticismo español.  
*Robert Marrast.*
- 6.5. La evolución poética de José Zorrilla.  
*Jean-Louis Picoche.*
- 6.6. De la épica clásica al poema narrativo romántico.  
*Luis F. Díaz Larios.*
- 6.7. La fábula.  
*Ana M.<sup>a</sup> Freire López.*
- 6.8. La poesía satírica y burlesca.  
*Salvador García Castañeda.*
- 6.9. Romanticismo y poesía femenina.  
*Marina Mayoral.*





## Pervivencia y continuidad en las primeras décadas del siglo. Neoclasicismo, Romanticismo, Eclecticismo

La fecha de 1814, que marca el final de la Guerra de la Independencia tras la promulgación de la primera Constitución española, tuvo una gran importancia en el orden político, pero desde el punto de vista literario no supuso cambios tan significativos. En lo que respecta al ámbito de la poesía, los años siguientes a esos acontecimientos políticos no ofrecen sustanciales innovaciones y se significan más bien por la pervivencia o desarrollo de los gustos anteriores, es decir, por el triunfo de la llamada poesía *ilustrada*, en cuyo ámbito caben diferentes direcciones estéticas, en especial las que la crítica designa actualmente como línea *neoclásica* y línea *prerromántica*. Tales gustos son detectables incluso en escritores que, como Martínez de la Rosa, protagonizaron más tarde el cambio romántico en otros dominios literarios diferentes al de la poesía. No hay que olvidar tampoco que el mismo Espronceda se inicia en la vida literaria bajo el magisterio clasicista de Alberto Lista, quien, al igual que Quintana o Blanco White, actuó en cierta forma de puente entre el clasicismo y el Romanticismo.

Espronceda, el más caracterizado de nuestros poetas románticos, se forma, junto a otros autores del primer Romanticismo, con Lista en el colegio madrileño de San Mateo (1821-1823) y bajo su tutela escribe *Pelayo* y sus primeros poemas de innegable sabor neoclásico. Por ello no es posible entender la aparición de la estética romántica como ruptura violenta con los presupuestos dieciochescos, sino más bien como culminación de ciertas tendencias que ya venían fraguándose en los poetas que vivieron entre los dos siglos, entre ellas, sin duda, la filosofía sensualista, que «lleva directamente al *sine qua non* romántico: la metafísica que distingue la tendencia literaria que solemos llamar romántica de todas las demás que le precedieron» (Sebold, 1983a, pág. 75). En la época de transición hay, desde luego, ejemplos de recalcitrante fidelidad a estereotipos poéticos del siglo anterior. Pero en las voces líricas más personales es posible detectar novedades expresivas o propuestas ideológicas que explican bastantes mecanismos del nuevo estilo romántico. Tales serían, por ejemplo, la innovación lingüística de un Cienfuegos, el ímpetu revolucionario de un Quintana, la pasión metafísica de un Blanco White o la proclividad popularista e historicista de algunos autores. El signo general del ambiente poético de las primeras décadas del *xix*, incluso en plena eclosión romántica, será sin embargo el Eclecticismo, la coexistencia de los gustos más conservadores del siglo anterior con las innovaciones de última hora. Con mucha frecuencia ambas actitudes coincidirán incluso en un mismo autor, pues no hay que olvidar que muchos de los poetas de formación dieciochesca conviven en los años centrales del *xix* con los más inequívocamente innovadores. Tal es el caso de Quintana, cuya larga vida le permite escribir poemas cuando ya hacía muchos años que había muerto Espronceda. O el de Lista, que vivió hasta 1849 y que llegó a tutelar

poéticamente hasta al joven Bécquer. Nos detendremos a continuación en aquellos grupos y personalidades poéticas que más cabalmente protagonizan esos modos de transición entre Ilustración y Romanticismo en las tres primeras décadas del siglo XIX.

### 6.1.1. **Etapla final de la escuela poética salmantina**

Salamanca había sido a lo largo del siglo XVIII un importante enclave poético. La presencia de Meléndez Valdés, las visitas de Cadalso y de Jovellanos y el impulso cultural del mundo universitario favorecieron el desarrollo de una lírica «que venía a ser la flor y el adorno de la cultura humanística y la ciencia universitaria» (Real de la Riva, 1948, pág. 332) y que tradicionalmente se viene enmarcando, sin duda por mimetismo de la nomenclatura aplicada a la poesía áurea, bajo el discutible concepto de «escuela poética salmantina». Esta floración lírica sigue vigorosa a finales del XVIII y se prolonga en las primeras décadas del XIX en la obra de autores que tienen en común el haberse formado en el ambiente salmantino, aunque después, como es el caso de Quintana, se desligaran de la ciudad del Tormes. Unos permanecen fieles a la línea neoclásica y otros se ajustan mejor a la estética prerromántica, pero sobre todos ellos gravitan los ejemplos de Meléndez y de Jovellanos, auténticos impulsores de la madurez ilustrada.

Sin duda es Manuel José Quintana (1772-1857) el poeta más importante de la transición de la Ilustración al Romanticismo. Su larga vida le permitió conocer, y aun superar en el tiempo, a algunos de los poetas más jóvenes de la nueva estética. Sin embargo, y a pesar de su modernidad ideológica, su ideal poético se mantiene muy apegado a los gustos del siglo XVIII.

Nacido en Madrid en 1772, estudió leyes en la Universidad de Salamanca y recibió el magisterio poético de Meléndez, a quien siempre admiró. Siendo todavía estudiante, publicó en 1788 su primer libro de versos. Ya en Madrid contó con la protección de importantes personajes de la cultura (Juan Antonio Melón, Pedro Estala...) y en 1802 salió a la luz la segunda edición de sus poesías. Fundó una revista (*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*) y dirigió una tertulia que se haría famosa por su oposición al Gobierno de Godoy. Los sucesos de mayo de 1808 determinan su implicación en la vida política desde una posición antifrancesa y un insobornable liberalismo, patentes en dos libros que da a la imprenta ese mismo año: las odas de *España libre* y las *Poesías patrióticas*. Al servicio de la Junta Central, primero en Madrid y luego en Sevilla y Cádiz, dirige el *Semanario Patriótico*, órgano de la lucha contra Napoleón. Al regreso de Fernando VII sufre persecución, es detenido en 1814 y encarcelado en la ciudadela de Pamplona. Rehabilitado durante el Trienio Liberal, volverá a sufrir de nuevo prisión hasta que, muerto el rey, sea objeto de gran reconocimiento y honores, entre ellos el de ser coronado poeta por Isabel II. Murió en Madrid en 1857, culminando así una vida llena de momentos felices, pero también de penalidades sin cuento por sus fuertes convicciones ideológicas y políticas. Quintana fue, además de poeta, dramaturgo y atento estudioso del pasado literario español. Durante toda su vida se

mantuvo fiel a un ideal cívico por el que batalló sin descanso. Su poesía, muy condicionada por el didactismo y por objetivos de eficiencia moral, mostrará a cada paso esa componente ética.

De ahí su interés por los grandes ideales del progresismo ilustrado: la amistad, el talento, la belleza natural, la gloria y el progreso humanos, la conciencia de la fraternidad universal, la exaltación de las artes, etc., que, sin abandonar los juegos sensualistas del anacreontismo, serán objeto de sus preferencias. Pero puede decirse que el signo de la poesía de Quintana es la versatilidad, pues trató casi todos los motivos tópicos de la literatura ilustrada. En ese sentido puede considerarse «un ejemplo de posiciones ilustradas durante el Romanticismo» (Arce Fernández, 1982, pág. 194), aunque se ha dicho también que más que un ejemplo de poeta ilustrado, lo es de alguien que está ya más acá de la Ilustración, porque su creencia en el progreso indefinido, los derechos del hombre, el poder de la ciencia, y su protesta contra la tiranía y contra todo tipo de opresión, son ya más una consecuencia de la Ilustración de la época de Carlos III que temas propiamente ilustrados, en el sentido de que en Quintana, de alguna forma, el ideal de las Luces acaba adquiriendo cierto matiz revolucionario (Martínez Torrón, 1995). No es posible, sin embargo, encajarlo plenamente en la estética romántica, y aunque cronológicamente parezca un sinsentido aplicarle el calificativo de prerromántico, lo cierto es que su poesía muestra la agitación sintáctica y la sonoridad léxica de un Nicasio Álvarez de Cienfuegos o un Francisco Sánchez Barbero, aunque a la vez posea una severa solemnidad afín también a la estética neoclásica. Sus libros más importantes los dio a conocer con anterioridad a 1808, aunque luego siguió escribiendo y añadiendo poemas hasta su muerte. Así en 1813 publicó una segunda edición, corregida y aumentada, de sus *Poesías patrióticas*, y en 1852 dirigió personalmente la edición de sus *Poesías completas*, muy ampliadas con textos de los últimos años.

Sus poesías juveniles tratan el tema amoroso dentro de los moldes anacreónticos y bucólicos de Meléndez, con motivos tales como la ausencia, la esperanza, los celos, el desdén, la dureza del alma femenina, etc. Destacan los poemas *A Filena*, *La ausencia*, *A Tirso*, la traducción de *El pastor fido* del italiano Guarini, *A Elmira*, *A Célida*, *Ariadna*, *A Dafne en sus días*, etc. Sus textos de tema histórico y patriótico expresan ideales de libertad política, con la exaltación de los héroes del pasado, los ataques al despotismo y la defensa de la causa liberal. En *El panteón del Escorial* denuncia el rigor de los monarcas de la Casa de Austria; en la oda *A Padilla* exalta el sentimiento de libertad de los comuneros; y en la dedicada a *Guzmán el Bueno*, el sacrificio personal por un superior interés patriótico. Otros aluden a sucesos contemporáneos (*A España, después de la revolución de marzo*, *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses*, *Al combate de Trafalgar*...) y son ejemplos de una auténtica poesía política y de combate, destinada a fomentar el sentimiento patriótico durante la Guerra de la Independencia. Cantó también los ideales laicos y civiles del patrimonio ilustrado: el progreso, la filantropía, la beneficencia, las ciencias y las artes, el utilitarismo del campo, etc. De ahí sus odas *A la invención de la imprenta*, *A la expedición española para*



*propagar la vacuna en América o A don Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo.*

Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), nacido cerca de Salamanca, donde cursó estudios eclesiásticos que abandonó en 1788 para estudiar leyes en Madrid, fue encarcelado por sus ideas liberales a la vuelta de Fernando VII y deportado a Melilla, donde murió. Su poesía ofrece diferentes facetas. Hay en ella una línea elegíaca, fiel a los tópicos de la poesía funeral del momento (*En la muerte de la duquesa de Alba*). Otra de tono humorístico (*Diálogos satíricos*, 1816), desenfadada crítica por la que desfila una abigarrada tipología social a manera de capricho goyesco. Cultivó también el teatro, en el que destaca la obra *Saúl*, melodrama de tema sacro influido por el italiano Alfieri y «donde las arias metastasianas y los coros injertados son, en cambio, lo más opuesto a la técnica del gran trágico italiano» (Arce Fernández, 1980). Sus epístolas traslucen un sentir personal y un autobiografismo llenos de elementos carcelarios y patibularios. Pero lo más destacado de su producción hay que buscarlo en los textos de asunto político y patriótico (*El patriotismo*, *La invasión francesa*) con el peculiar tono altisonante del género, pero sobre todo con una agitación, un desbordamiento verbal y una deliberada ruptura de la fluencia natural del verso que denotan su inequívoca filiación prerromántica. Fue también un importante humanista, autor de valiosos versos latinos.

Muy diferente es la estética de Juan Nicasio Gallego (1777-1853), nacido en Zamora, estudiante en Salamanca, donde se ordena sacerdote, liberal, perseguido político por el absolutismo de Fernando VII y finalmente rehabilitado. Llegó a ser secretario perpetuo de la Real Academia y gozó de un gran prestigio en los ambientes literarios, en los que ejerció de consejero de los jóvenes poetas. Su poesía, escasa, se inscribe en un Neoclasicismo muy afín al grupo de Sevilla, con poemas grandilocuentes formalmente muy elaborados y muy cuidados en la construcción estrófica (silvas sobre todo), en el léxico y en el ritmo. Cultivó preferentemente el tema patriótico (*A la defensa de Buenos Aires*, *Al Dos de Mayo*) y el elegíaco (*A la muerte de la duquesa de Frías*), aparte otras composiciones en una línea más blanda, en la órbita del primer Meléndez.

Más que una fuerte personalidad poética, José Somoza (1781-1852), nacido en Piedrahíta (Ávila), puede considerarse un interesante tipo humano de la época, que practicó en su vida algunos ideales ilustrados, entre ellos el retiro y el amor a la naturaleza. Aunque inició estudios en Salamanca, no cursó ninguna carrera ni recibió una formación regular. Fue un autodidacto de ideas liberales, también salpicado por el absolutismo fernandino. Su obra poética, breve, se publicó en los años treinta y se caracteriza por un tono de moderación, equilibrio y sencillez, alejada por igual del envaramiento formal de los neoclásicos y del énfasis verbal y sintáctico de los prerrománticos. Gusta de los metros octosilábicos (romances, redondillas), aunque compuso también sonetos de ritmo suave y sosegado. Quizá lo más valioso y moderno de su producción sean sus canciones en metros cortos dedicadas a la descripción de la naturaleza (*A la cascada de la Pesqueruela*, *A la laguna de Gredos*), en las que emplea la octavilla italiana y consigue un ritmo que recuerda el de Espronceda y los primeros románticos.

### 6.1.2. La escuela poética sevillana

Conoce Sevilla en los últimos años del siglo XVIII una interesante floración poética de carácter muy culto, que en cierto modo nace con el propósito de contrarrestar el coplerismo de signo popular que medraba no poco en la ciudad. Esta pretendida regeneración lírica viene siendo designada, desde el momento mismo de su nacimiento, como «segunda escuela poética sevillana», membrete que los mismos autores acuñaron en clara referencia a la supuesta «primera escuela», la del Siglo de Oro.

Aunque la noción de escuela como concepto historiográfico siga siendo discutible, tal vez no resulte del todo impertinente aplicársela a este conjunto de autores (Manuel M.<sup>a</sup> de Arjona, José Marchena, Félix José Reinoso, Alberto Lista, Manuel M.<sup>a</sup> del Mármol, José M.<sup>a</sup> Blanco White) que tienen clara conciencia de grupo y que defienden unos mismos ideales centrados en la dignidad del quehacer poético y en el decoro verbal, valores que ven encarnados en los grandes líricos sevillanos del Siglo de Oro (Herrera, Rioja, Arguijo), continuadores a su vez de los modelos de la clasicidad. Casi todos tienen en común la condición de clérigos y su estrecha relación con las academias sevillanas, de las que son fundadores. Así, Arjona y Reinoso dan vida a la Particular de Letras Humanas (1793), que puede considerarse núcleo del grupo. En su mayoría son liberales, y en algunos casos hasta notorios afrancesados. Sufren, como muchos de los intelectuales españoles de entonces, la crisis de conciencia que cuestiona sus convicciones religiosas (el caso más agudo es el de Blanco White) y en el orden poético se significan por un marcado clasicismo (en el doble sentido de admiración por los clásicos grecolatinos y por los españoles, en especial los sevillanos no contaminados de barroquismo), aunque muestren también afinidades con la estética prerromántica y en ocasiones, como es el caso de Mármol, Lista y Blanco, sintonicen con las novedades románticas, con las que al fin y al cabo conviven en el tiempo, pues algunos de ellos viven hasta mediados del XIX. Hasta tal punto que algún estudioso los designa con el calificativo de «ilustrados románticos» (Ruiz Lagos, 1970). No hay que olvidar que la categoría historiográfica de la «segunda escuela poética sevillana» se va consolidando a medida que avanza el siglo XIX, pues se asienta en verdad sobre la interacción de tres principios fundamentales: los criterios clasicistas (que hubieron de defender a Herrera de toda contaminación con fenómenos poéticos barrocos), las teorías deterministas, tan de moda en el XIX, y especialmente la del factor *medio*, y —en relación con el anterior— un manifiesto chauvinismo, puesto de manifiesto en la consideración de la *escuela sevillana* como acreedora de las mayores glorias poéticas (López Bueno, 1989, pág. 316).

Manuel María de Arjona (1771-1820), nacido en Osuna (Sevilla), se ordenó sacerdote en la capital hispalense, donde desplegó una intensa actividad cultural al fundar la Academia Horaciana primero, y más tarde la de Letras Humanas. Gozó de gran prestigio moral y literario entre Lista, Reinoso, Blanco y otros autores sevillanos de la época. Nombrado canónigo de Córdoba, colaboró con los franceses y en consecuencia fue perseguido luego por el absolutismo fernandino, aunque supo adaptarse a las circunstancias, retractándose en un *Manifiesto* (1814).

Arjona fue el verdadero iniciador de la renovación poética sevillana de finales del XVIII, y junto a Reinoso, el artífice intelectual del concepto de «segunda escuela poética», expuesto en su *Plan para una historia filosófica de la poesía española* (1798). Como poeta, sin embargo, no alcanza las calidades de otros amigos del grupo, pues está sobrado de doctrinarismo y carga retórica: odas y elegías de tema religioso y subido tono neoclásico, imitadoras de la solemnidad herreiriana. Más fresca muestra en las composiciones pastoriles y anacreónticas en metros cortos.

Más interés biográfico ha despertado siempre la figura de José Marchena, más conocido como El Abate Marchena, nacido en Utrera (1768-1821). En Sevilla recibió las órdenes menores, aunque abandonó los estudios eclesiásticos. En Salamanca fue alumno de Meléndez Valdés. Fervoroso enciclopedista y apasionado defensor de las ideas antirreligiosas, emigró a Francia y participó en los sucesos revolucionarios parisienses. Volvió a España como secretario del general Murat y ocupó cargos bajo José I. Obligado de nuevo al exilio tras la derrota francesa, pudo volver en 1820 con la misma fogosidad crítica de tiempos atrás, pues era temperamentalmente combativo y vehemente, dado por naturaleza a la polémica.

Tradujo a los ilustrados franceses y escribió la tragedia *Polixena* y numerosos opúsculos doctrinales y religiosos en prosa, así como unas *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*, colección de fragmentos escogidos de autores del pasado según un criterio clasicista. Su obra poética, publicada y estudiada por Menéndez Pelayo, refleja una fuerte inquietud religiosa, ideológica y política dentro del clasicismo herreriano. Así en su oda *A Cristo crucificado*, texto juvenil en el que su religiosidad cristiana se tiñe de alegatos en favor de la libertad contra los tiranos «que en balde se coligan contra el Verbo», o en la dedicada a *La Revolución Francesa*. Otros poemas se caracterizan por una agitación formal de signo prerromántico, como su epístola *Heloísa a Abelardo* o sus traducciones de Ossian.

Poeta de signo muy académico fue Félix José Reinoso (1772-1841), que nació en Sevilla. También sacerdote, era amigo de Arjona, con quien fundó en 1793 la Academia de Letras Humanas. Junto con Lista, la dirigió prácticamente hasta su extinción a principios del XIX. Afrancesado, como buena parte del alto clero sevillano de entonces, sufrirá las consecuencias bajo Fernando VII, y al igual que Arjona, deberá justificarse en su *Examen de los delitos de infidelidad a la patria* (1816), escrito con bastante independencia de criterio en un momento especialmente difícil, cuando sus amigos afrancesados (Sotelo y Lista) sufrían prisión o exilio. Trasladado a la Corte, fue redactor de la *Gaceta de Madrid* y colaboró con gobiernos moderados. Su obra poética, casi toda escrita dentro del siglo XVIII, muestra una inequívoca orientación neoclásica, aunque se inicia con gráciles anacreónticas de corte rococó. Pronto abandonó los metros cortos y los substituyó por un estilo neoherreriano que prefiere las estrofas amplias y solemnes y la temática religiosa, así como ciertos motivos del filosofismo dieciochesco: la amistad, la virtud, las Bellas Artes, el mundo astral, etc. En 1795 compuso el poema *La inocencia perdida*, en 100 octavas, «el mejor en su género de todo el siglo XVIII español» (Ríos Santos, 1989, pág. 407), signo de un eclecticismo final en el que algunos han visto rasgos prerrománticos.



Manuel María del Mármol (1769-1840), quizá el más señalado exponente de una línea formal de signo popularista que se cultiva mucho en el grupo, nació en Sevilla. Estudió en la Universidad y se ordenó sacerdote. Fue académico de la de Letras Humanas y de la Sevillana de Buenas Letras, capellán real y rector universitario durante el Trienio Liberal. En los años críticos de la invasión francesa no se radicalizó en ningún momento, aunque su perfil ideológico, de signo liberal, le hizo sospechoso a los ojos de los absolutistas, y si bien no sufrió prisión ni destierro, sí padeció incomprendiones y ataques. Su formación enciclopédica, signo de la época, lo llevó a interesarse en los más variados asuntos, desde la pedagogía, la física, la matemática o la taquigrafía a la preceptiva literaria, el sistema carcelario o el funcionamiento de los barcos de vapor. Como poeta comienza con una obra afín a la estética rococó, con los consabidos motivos anacreónticos y pastoriles, aunque teñidos de sentimientos dolorosos y tristes (de ahí sus libros *Intervalos de mi enfermedad*, de 1816, y *Colección de poesías diversas*, de 1829). Contrariamente a la mayoría de los poetas sevillanos de su tiempo, no cultivó las formas solemnes de corte neoclásico, y sin perder el decoro formal propio del grupo evolucionó hacia una línea romanceril (*Romancero*, 1834) coincidente en el tiempo con el romancismo romántico, al que está unido por cierta temática, como el asunto morisco, y del que difiere en otra, pues muchos de sus romances aún se nutren del material ilustrado de pastores sensibles y refinadas zagalas. En ese sentido, Mármol revela un eclecticismo poético muy propio del grupo sevillano: «Su obra se nos ofrece como la conjunción de dos estéticas, la neoclásica y la romántica, aunque su formación clasicista le impedirá acercarse excesivamente al Romanticismo, y la aceptación de algunos principios de éste lo despojará de la rigurosidad academicista» (Rey Fuentes, 1990a, pág. 239). En todo caso esta inclinación popularista de Mármol, como la de Lista, ha de ser tenida muy en cuenta por lo que pudo suponer de modelo y estímulo para el grande y último «discípulo» de este parnaso sevillano: Gustavo Adolfo Bécquer, quien se inicia en la poesía de la mano de estos autores.

Quizá el más famoso de ellos, José María Blanco y Crespo (que éstos eran sus verdaderos apellidos; 1775-1841), tenía ascendencia irlandesa, aunque había nacido en Sevilla. Su temperamento sensible y su mente analítica lo encaminaron al estudio de las Letras y a la profesión religiosa. Ordenado sacerdote en 1779, llegó a ser capellán real de la catedral. Participó, junto a Lista, Reinoso, Arjona y otros amigos, en la vida de la Academia de Letras Humanas. Por una crisis religiosa marchó a Madrid, donde conoció a Quintana. Allí permaneció hasta los sucesos del 2 de mayo de 1808, en que, vuelto a Sevilla, colaboró en la redacción del *Semanario Patriótico*, órgano de la Junta Central. Descontento por el estado de cosas en la España antinapoleónica, que no respondía a su mentalidad liberal, y sin duda urgido por su crisis espiritual, emigró a Inglaterra. Allí abandonó el catolicismo, se dedicó a la enseñanza y fundó y dirigió *El Español* (1810-1814), órgano informativo sobre la vida española y de Hispanoamérica, cuya independencia alentó. Adoptó la firma literaria de Blanco White y el inglés como lengua de sus escritos. No volvió nunca a España; murió en Liverpool. Su conocimiento de la literatura inglesa fue, sin duda, determinante para explicar el origen de nuestro Romanticismo.

La fama de Blanco deriva sobre todo de su agitada personalidad, sus crisis religiosas, su exilio y su agudo sentido crítico contra la Iglesia católica y la España de su tiempo, factores todos que facilitan su relación con la rebeldía romántica y que lo han convertido en una figura polémica, objeto de litigios ideológicos y políticos. Las razones de su automarginación y su disidencia las expuso, a veces con tintes dramáticos, en sus *Cartas desde España* y en su *Autobiografía*, sus textos más estudiados, ambos escritos en inglés. Su poesía, en buena parte también en lengua inglesa, se ha analizado mucho menos y muestra una clara evolución desde la estética rococó y el elevado clasicismo en los temas religiosos de su juventud hasta la agitación estilística final, muy cercana ya, si no dentro, del Romanticismo. En Sevilla asimila, en efecto, el acento neo-herreriano, patente en sus odas a la Inmaculada, y la ligereza de los juegos mitológicos y bucólicos tras los que ocultar sus sentimientos personales: de ahí los poemas eróticos en torno a la pastora Dorila. Tras su marcha a Inglaterra y su profunda crisis religiosa, que lo lleva incluso a abrazar el anglicanismo (signo tal vez de su personalidad inestable), su poesía va adquiriendo nuevos acentos más acordes con la sensibilidad prerromántica, lo que se proyecta en un discurso poético más libre y agitado, lleno de giros sintácticos cargados de dinamismo y de términos sentimentales. A ello hay que añadir una honda preocupación existencial y metafísica. Los poemas que escribe en los años veinte y treinta muestran también predilección por la noche. Es muy conocida la silva *Una tormenta en alta mar*, y el soneto *La revelación interna*. Uno de sus mejores textos es, sin duda, la oda *A don Manuel José Quintana*, en la que Blanco logra un dinamismo expresivo y un acento propio que añaden sentimentalidad a los agitados moldes expresivos del Prerromanticismo y lo sitúan ya en una atmósfera romántica que sin duda le era familiar en la Inglaterra de su tiempo. Sus poesías han sido recientemente editadas (Blanco White, 1994).

Sevillano y sacerdote, fue Alberto Lista (1775-1849), junto con Quintana, la personalidad literaria más notable de toda la larga transición de la Ilustración al Romanticismo, pues a su labor de creador hay que añadir su gran prestigio intelectual y su condición de teórico y estudioso del hecho literario. Estudió filosofía y teología y enseñó matemáticas en el colegio de San Telmo. Contribuyó activamente a la vitalidad de las academias locales. Aunque al principio de la Guerra de la Independencia escribió en favor de la causa nacional, colaboró después con los franceses, confiado, como otros muchos liberales, en la utilidad de la política del rey José. Desterrado a la vuelta de Fernando VII, se le permitió regresar en 1817. En 1820 está ya en Madrid, enseñando en el famoso colegio de San Mateo. Lista fue un excepcional pedagogo y mentor cultural de buena parte de la generación romántica: Espronceda, Escosura, Eugenio de Ochoa, Amador de los Ríos y el propio Bécquer, al que orientó en los gustos clasicistas. Al final de su vida volvió a Sevilla, donde a su muerte era canónigo y decano de la Facultad de Filosofía (Gil González, 1994).

Como poeta se inscribe de lleno en el gusto neoclásico. Es un horaciano que a la vez se siente heredero del Siglo de Oro sevillano, aunque su admiración por los renacentistas españoles le haga declararse ecléctico, deseoso de integrar la blandura de Garcilaso, la severidad de Rioja, la suavidad de Fr. Luis y el aliento épico de Herrera. Repudiará, sin embargo, la audacia gongorina y la excesiva fa-

cilidad lopesca. Esos ideales, opuestos siempre al desaliño, defensores del decoro verbal y la dignidad de las formas, se plasmarán sobre todo en las obras religiosas, las más importantes de todas las suyas, como *La muerte de Jesús*, con influjos de Fr. Luis, o *El sacrificio de la esposa*, con ecos de san Juan de la Cruz. La solemnidad de Herrera es patente en *La Ascensión del Señor* y *La Concepción de Nuestra Señora*.

El clasicismo de Lista se pondrá también al servicio de los grandes ideales ilustrados: la filantropía, el didactismo, la propaganda política, la vida social, etc., que el poeta sevillano defiende sin perder la contención neoclásica y por tanto sin el aliento emotivo de otros contemporáneos. Los títulos de sus poemas (*La beneficencia*, *La amistad*, *La bondad es natural al hombre*, *El triunfo de la tolerancia*) recuerdan inevitablemente los de Meléndez, Jovellanos y Quintana. Especial significado hay que otorgar a sus poemas amorosos en moldes anacreónticos y pastoriles. En ellos Lista se revela diestro en las formas estróficas populares (romances, endechas, seguidillas, redondillas, quintillas...), aunque el mundo poético que las sustenta siga siendo dieciochesco: «Hay unos elementos recurrentes en la poesía de Lista en formas métricas de corte popular: el amor, lo bucólico, lo sensual-anacreóntico, lo mitológico, la identificación con Sevilla y el Guadalquivir. Si a ello unimos su devoción por los poetas sevillanos del Renacimiento, Herrera y Rioja, su actitud profesoral, su humanidad dialogante conectada con su religiosidad de sacerdote liberal, tenemos los ingredientes fundamentales de su persona y de su poesía» (Gil González, 1987, pág. 146). Al igual que su amigo Mármol, no da el paso definitivo hacia los temas románticos, y se mantiene en un eclecticismo que parece ser nota inequívoca del grupo sevillano, a medio camino entre su sólida formación clasicista y su proximidad ideológica a un nuevo mundo.

### 6.1.3. La persistencia del ideal neoclásico en otros poetas

Al margen de los círculos salmantinos y sevillanos, hay una serie de poetas que se caracterizan, ya muy avanzado el siglo XIX, por su fidelidad a la estética neoclásica. Uno de los más significados es el madrileño Juan Bautista Arriaza (1770-1837), marino, abogado y diplomático, ferviente admirador del absolutismo fernandino y enemigo de afrancesados y liberales. Tuvo fama de improvisador y repentista («espontáneo y fácil» lo consideró Alcalá Galiano, para quien carecía de impulso poético natural), capaz de transitar con ingenio, pero sin convicción ni profundidad, por los más variados asuntos. Quizá por ello sea un «poeta de situación estilística dudosa» (Arce Fernández, 1982, pág. 193). Su poesía continúa fiel, por una parte, a los modelos del anacreontismo y el erotismo dieciochescos, y por otra a las formas amplias y solemnes del Neoclasicismo finisecular, en cuya línea hay que situar su oda *A las nobles artes*, y un bello texto titulado *Terpsícore o las gracias del baile*. Esa filiación neoclásica es la que explica sus censuras a ciertos excesos del filosofismo prerromántico de otros contemporáneos, a los que acusa de declamatorios.

De signo más refinado y esteticista es el neoclasicismo de Manuel de Cabanyes, nacido en Villanueva y Geltrú (Barcelona) en 1808 y muerto en la misma lo-



calidad en 1833. Apenas si publicó nada en su corta vida, truncada por la tisis, salvo el libro *Preludios de mi lira*, que vio la luz el mismo año de su muerte. La crítica lo considera, junto a Moratín hijo, uno de los más puros poetas neoclásicos de la primera mitad del XIX, continuador de su ideal de perfección formal y decoro verbal. Tenía un concepto aristocrático de la poesía, vista como un mundo ideal y autosuficiente: y se significó por una austeridad formal levemente influida ya por la sensibilidad romántica. Dejó «un puñado de poemas escritos a los veinte años», ya en plena atmósfera romántica, y sin embargo fieles a un estilo poético «distanciado de la pasionalidad inmediata y de la vivida realidad circundante» (Arce Fernández, 1980, pág. 505), alimentado más bien de la añoranza de un clasicismo mítico e intemporal, especie de paraíso en el que lograr la serenidad poética. Sus poemas se nutren de ese material grecolatino (mitos, topónimos, gentilicios...) y se resuelven en compuestos léxicos cultistas, en estructuras sintácticas rigurosas, en rimas esdrújulas, etc., con una atención a la pulcritud estilística que es su mayor atractivo.

En contraste con la apagada biografía de Cabanyes, resalta el activismo del granadino Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), más conocido y estudiado como político y dramaturgo que como poeta. En su biografía destaca su participación en la vida política desde el liberalismo moderado (llegó a ser jefe de Gobierno y alma del Estatuto Real) y sus prolongadas estancias en Inglaterra y Francia, que lo convirtieron en un excepcional observador de la renovación romántica, que él protagoniza en España con sus célebres dramas (*La conjuración de Venecia*, *Abén Humeya*...). Su poesía, en cambio, se ajusta a los criterios eclécticos y moderados que dejó expuestos en su *Poética* (1827). En el prólogo a sus versos defiende sobre todo la claridad y la sencillez como ideales de la buena poesía, aunque aquéllos acusan en general un tono flojo y desvaído y están faltos de aliento. Sigue los modelos temáticos y estilísticos de la Ilustración, tal como puede verse en su *Epístola* al duque de Frías, sus anacreónticas y letrillas (*La espigadera*, *El castigo del amor*, *Enigma*...) y sus epigramas (*El cementerio de Momo*). Tocó también el motivo patriótico propio del momento (*La vuelta a la patria*, *La torneuta*, *Zaragoza*...).

José Joaquín de Mora nació en Cádiz en 1783 y murió en Madrid en 1864. Ejerció en esta capital como abogado y fue miembro de la Real Academia Española. En 1823, con motivo de la segunda restauración absolutista, emigró a Londres, donde desarrolló una intensa actividad literaria y periodística, y vivió luego bastantes años en la América hispana. En Londres publicó unos volúmenes misceláneos bajo el título de *No me olvides*, dirigidos a la América española, con traducciones y textos literarios del autor. Fundó varios periódicos (*Museo Universal de Ciencias y Artes*, *Correo Literario* y *Político de Londres*...), pues, como afirma Vicente Llorens, estudioso del importante grupo de emigrados españoles en Inglaterra, las «mejores cualidades [de Mora] eran periodísticas. Con amplia formación literaria, dotado de ingenio y flexibilidad, poseía un estilo suelto, ligero, que en vano se buscaría en los demás. Sus páginas podrán ser superficiales, pero son siempre amenas, sin la plúmbea densidad de los eruditos, ni la mala retórica de los políticos» (Llorens, 1968, pág. 366).

La mayor notoriedad de Mora en la historia de nuestra literatura se debe a su famosa polémica con Nicolás Böhl de Faber a cuenta del valor del teatro de

Calderón. Desde una postura neoclásica, contraria a la comedia española del siglo XVII, Mora mantuvo una extensa discusión literaria con el erudito alemán que defendía los valores de ese teatro nacional. El papel angular que dicha polémica tuvo en los orígenes del Romanticismo español es objeto de consideración en el segundo capítulo de este mismo volumen.

Como poeta, Mora trasluce su formación dieciochesca en una colección de poesías editada en Cádiz en 1836 a instancia de sus amigos en la ciudad. En gran variedad de géneros poéticos (epigramas, odas, canciones, epístolas, elegías...) desarrolla temas propios de los gustos poéticos ilustrados, tales como el amor, la amistad, el retiro, la naturaleza, la sátira de los sabios escolásticos, la noche, etc. Pero es el libro *Leyendas españolas*, publicado en Londres en 1840, el texto poético más significativo de Mora, puesto que supone en cierta medida una rectificación de sus antiguas reservas al pasado literario español y un inequívoco elogio del acervo popular de los viejos romances y leyendas. «Nuestros antiguos romances —escribe en el prólogo— forman el cuerpo de poesía popular más perfecto, más característico y más interesante de cuantos poseen las naciones de Europa.» Y en un artículo sobre el Romancero escrito en 1824 lo considera «ejemplo admirable de poesía espontánea, popular, que arranca del espíritu heroico y religioso de la nación». Afirmaciones en las que Vicente Llorens ve una aproximación al nuevo espíritu romántico: «Quien habla así en 1824 es el mismo escritor que pocos años antes había sostenido en España una polémica literaria contra D. Juan Nicolás Böhl de Faber, divulgador de las doctrinas románticas de August Wilhelm Schlegel. Frente a Mora, Böhl había atacado con insistencia la validez de las “reglas eternas e infalibles del gusto”. Su adversario de entonces no sólo acepta ahora el principio de la nacionalidad, incompatible con el universalismo clasicista, sino que opone la originalidad a la imitación y admite con entusiasmo lo primitivo y espontáneo. En realidad, su caracterización de la poesía española medieval es más romántica que la de Böhl» (Llorens, 1968, pág. 366).

Es necesario, sin embargo, precisar que las leyendas poetizadas por Mora, si bien denotan un interés, ya de signo romántico, por el acervo popular del pasado, aparecen versificadas en formas cultas consonantadas. Es decir, huyen deliberadamente de la asonancia, procedimiento que al autor le parece primario y elemental, y responden a un deseo de reelaborar artísticamente una materia popular. Ese criterio sigue respondiendo, claro está, a una visión neoclásica a la que Mora, en medio de su aceptación de algunos postulados románticos, no renuncia del todo. (Véase el apartado 6 de este capítulo.)

Parecido interés por el pasado literario español mostró Juan María Maury, nacido en Málaga en 1772 y muerto en París en 1845. Aunque residió algún tiempo en Madrid y llegó a pertenecer a la Real Academia Española, buena parte de su vida la pasó en Francia, hasta el punto de llegar a escribir con soltura literaria en la lengua del vecino país. A pesar de su afrancesamiento ideológico y político (emigró a París a la vuelta de Fernando VII), su labor literaria más importante fue la divulgación en aquel país de la antigua literatura española. A tal efecto publicó en 1826-1827 *Espagne poétique*, una antología de poesía castellana posterior al siglo XV, traducida y comentada por el autor, que tuvo mucha aceptación y que debió contribuir notablemente a poner de moda el viejo patrimonio literario español en el arranque mismo del Romanticismo.

Dentro de esa moda romántica por las leyendas e historias de la tradición nacional, en la línea de lo que estaban haciendo por aquellos años Espronceda, Rivas o Zorrilla, publicó en 1840 un largo poema titulado *Esvero y Almedora*. Escrito en octavas, se inspira en el tema de *El paso honroso* de Suero de Quiñones, ya tratado por el duque de Rivas. A pesar del tema medieval, el poema ofrece una versificación de tono clasicista y está lleno de episodios y lances imaginativos. Puede considerarse un texto muy representativo de la transición de los gustos dieciochescos a los románticos, pues si el tema es historicista, su factura es todavía neoclásica. (Véase el apartado 6 de este capítulo.)

Maury escribió también poemas líricos de corta extensión y tono ligero, como *La raniiletera ciega* y el romance *La timidez*.

Esa misma variedad de tonos y temas de transición se detecta en la poesía de Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías (1783-1851). Nacido en Madrid, llegó a ser académico de la Española. Desde su condición aristocrática se relacionó activamente con los círculos culturales madrileños, donde tuvo estrecha amistad con Gallego, Quintana, Martínez de la Rosa y otros escritores del momento. Fue hombre de mentalidad liberal, lo que le hizo abrazar la causa nacional tras los sucesos del 2 de mayo de 1808. Participó militarmente en la Guerra de la Independencia y sufrió incomprendiones y hasta destierro en los sucesivos brotes absolutistas del reinado de Fernando VII. En los paréntesis de liberalismo llegó a ser embajador, primero en Londres y más tarde en París. A la muerte del rey formó parte, bajo el Estatuto Real, del Estamento de Próceres.

Sus poesías, editadas en 1857 a expensas de sus familiares, ofrecen una variedad muy característica de estos autores que, como Quintana, se han formado en los gustos ilustrados pero recogen al final los estímulos temáticos del nuevo ambiente romántico. Buena parte de la obra del duque de Frías posee un marcado carácter circunstancial, de cenáculo aristocrático, y por ello abunda en odas y textos encomiásticos, destinados a cantar a los amigos, a las señoras, los temas útiles, etc., en un tono elevado y clasicista. Pero no faltan tampoco los romances (*Romance epitalámico*, *Abenhainar o el despecho...*) y las leyendas (*Don Juan de Lanuza*), como prueba de los gustos historicistas y popularistas que estaban de moda.

### 6.1.4. Los primeros románticos

La persistencia de los gustos poéticos del siglo XVIII se revela también en las obras de algunos autores considerados ya plenamente románticos. Tal es el caso de Mariano José de Larra (1809-1837), quien inicia su actividad literaria con una oda *A la exposición primera de las artes españolas*, escrita en 1827. Como tantos grandes prosistas, Larra empezó escribiendo versos. Revelaba en ellos la profunda decepción de una generación de jóvenes, educada en el rigor del absolutismo fernandino, que reaccionaba contra la atonía cultural de la enseñanza recibida en los centros de formación por los que había pasado. Su aparición en la vida literaria tuvo lugar en los últimos años de la década de 1820. Son jóvenes que irrumpen en la sociedad de su tiempo con voluntad de disidencia y con evidentes signos externos de carácter romántico, pero que han recibido una forma-



ción ideológica y unos estímulos literarios de base ilustrada, origen de su liberalismo y de su fuerte conciencia cívica. Ello explica que muchas de sus ideas progresistas se viertan en moldes poéticos heredados del siglo anterior, todavía plenamente vigentes por lo menos hasta los años cincuenta, como atestiguan incluso los poemas de Bécquer anteriores a las *Rimas* (Reyes Cano, 1995). Ese mimetismo de la lírica dieciochesca es patente sobre todo en los libros de poesía escritos en las primeras décadas del XIX, pues las propuestas de la vanguardia romántica solían divulgarse por otros cauces: «Ocurría, sencillamente, algo que es muy repetido en el proceso de difusión lírica: que la actividad creativa de vanguardia se divulgaba a través de vehículos volanderos —lecturas públicas, hojas sueltas, periódicos y revistas— y que muchos poetas desconfiaban del libro o les resultaba instrumento difusor de difícil acceso» (Romero Tobar, 1994, pág. 185).

Pero en sus años juveniles Larra, «que en sus gustos líricos es un escritor muy respetuoso con la tradición» (*Ibíd.*), y sus amigos seguirán admirando todavía a Quintana y a Cienfuegos, representantes de una poesía civil y política de extracción dieciochesca, y también a Alberto Lista, cantor de los ideales humanitarios y filosóficos de filiación ilustrada, quien desde el madrileño colegio de San Mateo había sido guía y mentor de Espronceda, de Ventura de la Vega, de Patricio de la Escosura y de otros autores de la generación de Larra. Incluso Meléndez Valdés, tanto en su preocupación filosófico-religiosa de madurez como en los gráciles juegos anacreónticos, gozará de gran predicamento entre esos futuros románticos, que en sus poemas primeros cantarán sobre todo a la libertad y la tolerancia, adaptando las viejas reivindicaciones ilustradas a la nueva situación política del reinado de Fernando VII. La poesía de Larra hay que entenderla, pues, como expresión inequívoca de un contexto en el que los nuevos ideales románticos no han encontrado todavía forma propia y han de encauzarse dentro de los moldes retóricos y expresivos de la estética ilustrada, moldes en los que Larra terminaría por no sentirse bien encajado. Quizá por ello escribiera sólo unos 60 poemas, de los que no publicó más que 12, y muchos de ellos de circunstancias, prueba de que, pasado el fervor poético juvenil y consagrado casi de lleno al periodismo, apenas si volvió a preocuparse de la escritura en verso.

La reconstrucción del corpus poético de Larra ha debido hacerse a través de diferentes manuscritos que la crítica ha ido conociendo en un largo proceso cronológico. Los primeros poemas no publicados en vida vieron la luz en la edición de las *Obras* de Montaner y Simón, de 1886. Después fueron aportando nuevos textos e informaciones Chaves Rey (1899), Carmen de Burgos (1919), Tarr (1929), Sánchez Estevan (1934), Rumeau (1935, 1936, 1948-1951) y Escobar (1969). Carlos Seco Serrano, en el tomo II de la edición de las obras de Larra de 1960 (BAE), ofreció una amplia selección de ese corpus.

Aristide Rumeau, a quien debemos el más completo análisis textual de la poesía de Larra, propone dividirla en tres etapas. La primera llegaría hasta fines de 1827 y se caracterizaría por el empleo de géneros de prosapia clasicista (odas en versos largos, sátiras, poemas didácticos...) y temas nobles elevados y útiles (el patriotismo, el entusiasmo, la gloria, la verdad, la industria española...). Se trata de poemas, y con frecuencia de simples fragmentos inacabados, que pertenecen a la época juvenil y están animados por una esperanza de regeneración política del país y por un sentido, todavía muy ilustrado, de la utilidad de la poesía como

instrumento para formar una conciencia cívica colectiva: «El carácter político que hemos destacado en la poesía española a comienzos del siglo XIX es una derivación histórica de la función moral predominantemente asignada a la literatura en el siglo XVIII: es una aplicación a las nuevas circunstancias históricas del concepto de literatura útil que tenían los ilustrados. De ahí le viene a Larra su predicación en favor de una literatura nacional que sea “apostólica y de propaganda”. A lo largo de toda su obra se repite la idea de que si la literatura ha de tener un valor trascendente ha de ser con la condición de que sea útil. En consecuencia, siempre critica con desdén lo que él llama *poesías fugitivas*» (Escobar, 1973, pág. 57). Y sin duda por ello es en esos primeros momentos de fervor juvenil cuando con más convicción afronta los temas serios y elevados (Rumeau, 1948, pág. 512) heredados de la poesía política, cívica y filosófica que Quintana, Cienfuegos o Lista están escribiendo en las primeras décadas del nuevo siglo. Entre esos géneros ocupa lugar preferente la oda, que en Larra sigue siendo, al igual que en sus modelos, grandilocuente y retórica, pero a la vez razonadora y discursiva, escrita en versos clásicos (endecasílabos y heptasílabos) y animada por un propósito didáctico que aspira a divulgar los ideales de progreso y de libertad. Así ocurre, por ejemplo, en la oda a la libertad, inspirada por la intervención europea en Grecia, verdadero alegato contra el fanatismo, y en la ya mencionada oda a la exposición de las artes españolas, en la que el autor aplica el retoricismo pindárico a la exaltación del progreso económico y del desarrollo de la industria y la agricultura por el liberalismo burgués de la época. De acuerdo con este concepto moral y utilitarista del arte, Larra cultivó también por estos años el género satírico, el que mejor cuadraba, sin duda, a su talento literario, desplegado sobre todo en sus artículos periodísticos. Sin duda por ello sus primeras sátiras en verso fueron el punto de partida de su posterior e intensa prosa crítica. Así puede verse en el poema en endecasílabos que comienza «¿Cuándo, Delio insensato, he de mirarte», en el que aparece ya el recurrente motivo de la dificultad de escribir en España.

La segunda etapa de la poesía de Larra, siempre según el esquema de Rumeau, estaría configurada por los poemas escritos entre abril y diciembre de 1829, textos por lo general de tono muy diferente a los que hasta el momento hemos visto, pero igualmente deudores de la estética dieciochesca, pues en ellos reemplaza la *cítara entonada* por la lira amable y ligera de Meléndez Valdés y de Anacreonte (Rumeau, 1948, pág. 512), como si con ello «reconociera su fracaso ante la impotencia para enfrentarse a las circunstancias del país en aquellos momentos» (Escobar, 1973, pág. 52). En efecto, en medio de algunos poemas de entonada métrica, como *Amor y Psiquis*, en octavas reales; *Tirteida primera* y *Al terremoto de 1829*, ambos en endecasílabos y heptasílabos, y de varios sonetos, abundan sobre todo las anacreónticas, las letrillas, los epigramas y los romances, en la más pura línea de los poetas del siglo anterior (Cadalso, Meléndez, Jovellanos...), con los mismos ingredientes mitológicos del gusto rococó, la misma andadura grácil de los metros cortos y los mismos convencionalismos estilísticos (diminutivos, interrogaciones, acumulación de epítetos...) en el trazado de amables cuadros paisajísticos y blandas escenas amorosas. Y ello a pesar de que en 1835, al comentar los versos de Juan Bautista Alonso, él mismo parecía entonar implícitamente su propia palinodia, al afirmar que «nuestro Siglo de Oro ha pa-

sado ya y nuestro siglo XIX no ha llegado todavía. En poesía estamos aún a la altura de los arroyos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental, de la leche y de la miel, y otras fantasmagorías por el estilo. Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado». También escribe algunos textos de sabor quevedesco, como el soneto *A una ramera que tomaba abortivos*, y otros a los malos artistas y poetas (*A un mal artista*, soneto; *A un mal poema*, epigrama) que anunciaban la innegable presencia del gran satírico del Siglo de Oro en sus artículos de costumbres (Reyes Cano, 1972, págs. 498-499).

Este alejamiento de la poesía de tono elevado y el refugio en los temas y metros livianos preludian sin duda la progresiva retirada por parte de Larra de la escritura en verso, pues entre los años 1830-1837 renunció explícitamente a la poesía, convirtiéndose en dramaturgo, novelista y periodista; y si escribió todavía versos, fueron de circunstancias, o bien mensajes íntimos (Rumeau, 1948, pág. 512). Los poemas de circunstancias (a la reina doña María Cristina de Borbón, a la duquesa de Frías, a diversos acontecimientos festivos o políticos...) fueron publicados en la prensa; los más íntimos, alusivos a algunas mujeres, permanecieron inéditos en vida del poeta. En conclusión, la obra poética de Larra, corta y poco original, está muy lejos de la grandeza de su prosa, dotada de un aliento intelectual y sobre todo de un vigor expresivo enteramente románticos. Lo que tuvo de innovador en sus artículos contrasta curiosamente con el apego que siempre mostró en sus versos a los moldes retóricos, métricos y estilísticos del siglo XVIII, todavía muy activos, como se sabe, en los poetas de la primera mitad del nuevo siglo.

Esa presencia de la estética ilustrada, de la que nunca se desligó el Larra poeta, es igualmente perceptible en las primeras composiciones líricas del duque de Rivas (1791-1865), es decir, en las publicadas con anterioridad a *El moro expósito* (1834). (Véase el apartado 4 de este capítulo.)

La evolución poética del duque es similar a la del dramaturgo Antonio García Gutiérrez (1813-1884), que fue escribiendo a lo largo de su vida numerosos poemas en revistas y publicaciones ocasionales, si bien en forma de libro sólo las dio a conocer en dos ediciones: *Poesías* (1840) y *Luz y tinieblas. Poesías sagradas y profanas* (1842). Los textos de ambos libros, más otros muchos dispersos, fueron recogidos por Joaquín de Entrambasaguas (García Gutiérrez, 1947). Al igual que Rivas, el autor gaditano se inició en la poesía imitando a los autores de la transición del XVIII al XIX (Quintana, Cienfuegos, Meléndez Valdés...), reconocidos explícitamente como modelos bajo el epígrafe «Imitaciones de nuestros poetas de los siglos XVII y XVIII». Consecuencia de esta tutela lírica clasicista son sus poemas de tema amoroso (*La dádiva del poeta*) y moral (*La ambición*, *El hipócrita*, *La primera edad*...) y otros de correcta habilidad descriptiva, aunque de escaso vuelo lírico (*La noche de verano*, *La fuente*...). Acusó también el influjo de Quintana en la poesía política y patriótica, producto de un encendido liberalismo que se sujeta una vez más, como hemos visto en Larra y en el duque de Rivas, a la disciplina de las formas clásicas (*Al cardenal Cisneros*, *A los defensores de Bilbao*, *El día 2 de mayo de 1808*...), aunque en ocasiones adquiriera tonos muy radicales, como en el entonces muy popular himno *¡Abajo los Borbones!*



Lo más valioso de la poesía de García Gutiérrez hay que buscarlo también en sus textos de carácter narrativo y de asunto histórico, con mucha atención al mundo árabe-español; *Cuentos* y romances de tema medieval que pertenecen ya a los gustos del Romanticismo. (Véase el apartado 6 de este capítulo.)

La persistencia de los modelos dieciochescos se revela asimismo en los primeros poemas de Eugenio de Ochoa (1815-1872), figura angular en la génesis intelectual del Romanticismo español. Estos reflejan la fidelidad al Quintana retórico y grandilocuente (*A Grecia*) y al bucolismo de sabor neoclásico (*A mi hermano J. Augusto*). Más tarde mostrará ya una inclinación por los nuevos temas y formas de la estética romántica: el misterio y los ambientes monacales y lúgubres (*La muerte del abad*, 1834; *El castillo del espectro...*), la octavilla aguda (*Suspiro de amor*), los romances moriscos... Sin embargo, como poeta, Ochoa fue más bien un ecléctico, pues en sus últimos versos, más que perseverar en la línea romántica, se refugiará en un sosegado filosofismo de signo didáctico (*El bien y el mal*, *Meditación*, *Los baños de Panticosa*, *La sopa del convento...*) de clara filiación dieciochesca.

## 6.2

### La poesía romántica del siglo XIX como modelo literario

Muy difícil sería hallar una escuela poética más modélica que la decimonónica a la que suele aplicarse el calificativo de *romántica*, pues en el ejemplo de su producción se inspiran los poetas posrománticos, y a su vez los poetas modernistas y posmodernistas de España, de los 19 países de Hispanoamérica, y aun de Filipinas. A través de Bécquer los románticos llegan a influir sobre poetas esencialistas como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Unamuno, que se ocupan de la suma belleza, el tiempo, los fenómenos del espíritu, etc., siguiendo pistas que se hallan esbozadas en las *Rimas*. A través de Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda —modernistas que lo fueron antes de recibir cualquier influencia de Darío, según insistía ya Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* de 1957 (1975, págs. 337-348)—, los románticos llegan a influir sobre Villaespesa, Manuel Machado, Valle-Inclán.

En el rico estilo descriptivo de la literatura exotista romántica, parece a veces anunciarse el desbordante lujo del simbolismo plástico de los modernistas, por ejemplo, en los versos siguientes de Espronceda: «En palacios de nácar y rubíes / verás las ninfas del dorado río / coronadas de rosas y alhelíes / tejiendo danzas con gallardo brío. / Allí en alfombras blancas y turquíes, / templada el aura en delicioso frío, / dulce descansarás, oyendo en tanto / del almo coro el armonioso canto» (Espronceda, 1970, págs. 203-204). En su monografía *El Romanticismo en la América Hispánica*, Emilio Carilla ofrece extensas listas de poetas románti-

cos españoles, y concluye que a través de ellos llegó cierta inspiración esproncediana a Salvador Díaz Mirón, José Martí y Rubén Darío (Carilla, 1976, I, págs. 103-114). Pero ¿por qué no añadir a Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal, José Santos Chocano, Amado Nervo, etc.? Se ha creído descubrir el antepasado inmediato del cisne modernista en el «Monarca de los pájaros marinos, / cisne hermoso, / que a veces por los golfos cristalinos / vas vistoso», del romántico español Enrique Gil y Carrasco (Calvillo & Pulgarín Cuadrado, 1987, págs. 395-398).

El curioso lector encontrará a cada paso preciosos tesoros poéticos de origen romántico español cuya existencia era totalmente insospechada. Vayan dos ejemplos puertorriqueños, de quienes se busca en vano alguna mención en las antologías y las historias de la literatura hispanoamericana —fuera de los críticos del mismo Puerto Rico, únicamente Menéndez Pelayo ha hablado de ellos—; Santiago Vidarte (1828-1848), cuyos versos revelan íntimo conocimiento de los de Espronceda y Zorrilla y sorprendentes anticipos de la temática y el estilo de las *Rimas* becquerianas, y asimismo la figura señera del Romanticismo borinqueño, a quien se considera también alguna vez como el primer modernista de su tierra, el llamado Bécquer de Puerto Rico, José Gautier Benítez (1851-1880), que escribió la mayor parte de sus poemas becquerianos antes de que se publicase la primera edición de 1871 de las *Obras* de Gustavo, y así antes que fuera posible conocer el conjunto de las *Rimas*. (El poeta puertorriqueño no conoció la citada edición hasta 1876, según se desprende de sus cartas de ese año; Gautier Benítez, 1980, págs. 197-198.) Nunca insistiremos bastante en el extraordinario vigor y opulencia del estro romántico español, que, pese a las distancias y lejanías termina por ser en muchos lugares fuente de brillantes evoluciones hacia nuevos horizontes poéticos.

### 6.2.1. Léxico y sintaxis

En su *Historia de la lengua española*, Rafael Lapesa elabora unas listas de voces innovadas y renovadas durante los períodos neoclásico y romántico y apunta asimismo algunos datos sobre las construcciones sintácticas que son características de esos tiempos, aunque se ocupa mucho menos de la sintaxis que del vocabulario de dichas épocas (Lapesa, 1981, págs. 424-439). Veamos algunos de los ejemplos de léxico que Lapesa considera representativos del Neoclasicismo, la Ilustración, el Prerromanticismo y el Romanticismo, ya que, como él insinúa en varios lugares, a lo largo de las páginas indicadas, numerosas creaciones lingüísticas debidas a la literatura y la filosofía dieciochescas se conservan en el uso activo de literatos que cultivan todos los géneros literarios durante el segundo Romanticismo decimonónico. (A la vista de lo que hemos afirmado en páginas anteriores de la presente obra sobre el proceso evolutivo que enlazó el Neoclasicismo ilustrado con el Romanticismo, habría que decir que era previsible e inevitable la persistencia de tales palabras durante buena parte del siglo XIX.) En esa lista de voces sintomáticas del estilo poético neoclásico se hallan latinismos como *candente*, *estro*, *exhalar*, *flébil*, *fúlgido*, *inerte*, *letal*, *linfa*, *ominoso*, *opimo*, *pinífero*, *proceloso*, *refulgente*, *uni-*

*brífero*, etc., frecuentados por Meléndez Valdés, Jovellanos y Quintana. Los neoclásicos recurren también a arcaísmos como *vía* (veía), *felice*, *un hora*, *magiier*, *estonce*, etc.

El optimismo afirmador de la vida, característico de la poesía setecentista en su primera fase, así como su profunda desilusión posterior, están motivados, respectivamente, por el afán reformista y el fracaso de la Ilustración. Y por eso, la terminología de los ilustrados aparece no pocas veces en el verso de los románticos de un siglo y otro. Las listas correspondientes a esta tendencia son las más largas que da Lapesa: *mecánica*, *electrizar*, *microscopio*, *retina*, *vacuna*, *progreso*, *ilustrar*, *civilización*, *cultura*, *fenómeno*, *fanático*, *tolerancia*, *materialista*, *desmoralizar*, *humanidad*, *filántropo*, *sociedad*, *patriota*, *utilidad*, *industria*, *ciudadano*, *conciudadano*, *tiranía*, *despotismo*, *fraternidad*, *sensibilidad*, *delirio*, *pasión*, *tedio*, *melancolía*, *monstruo*, *fantasma*, *bulto misterioso*, etc. Como ilustraciones de palabras, expresiones y formas lingüísticas habituales en el Neoclasicismo que siguen en boga con los románticos, enumera Lapesa las siguientes: *el profundo* (=«abismo», «infierno»), *fulgido*, *vívido*, *flébil*, *siquier*, *cuán*, *de continuo*, etc.; y toma nota a la par de que para resolver problemas de metro un Espronceda echa mano de arcaísmos como *rompido*, *desparecer*, *alredor*. Desde luego, de este último recurso se encontraban ya también ejemplos en la obra poética de Meléndez Valdés y sus contemporáneos. La observación quizá más interesante de Lapesa sobre esos elementos del léxico que son comunes a la poesía neoclásica y la romántica es que el prestigio de ciertas voces no depende ya de su carácter de latinas o arcaicas, sino de su carga emocional: *verbigracia*, *agonía*, *devaneo*, *delirio*, *histérico*, *frenesí*, *ilusorio*, *mágico*, *lánguido*, *quimera*, *fétido*, *funesto*, *fatídico*.

En medio de tantos ejemplos parece absolutamente esencial una advertencia, y es la siguiente: con la excepción de vocablos que se acuñan en fechas determinadas respondiendo a cambios decisivos en la mentalidad y cosmovisión colectivas de un pueblo, o que con igual motivo se dotan en momentos concretos de acepciones radicalmente nuevas —grupos de voces en realidad harto reducidos—, todo nuestro enorme haber léxico puede ser, según la época y la obra, clásico, barroco, neoclásico, romántico, realista, naturalista, modernista, cubista, superrealista, o lo que se quiera. Lo mismo ocurre con la sintaxis y las clásicas «figuras de pensamiento» (enumeración, antítesis, concesión, epifonema, ampliación, gradación, paradoja, símil, metáfora, hipérbole, prosopopeya o personificación, reticencia, alegoría, dubitación, dialogismo, atenuación, perífrasis, sínecdoque, metonimia, hipérbaton, complexión, conduplicación, disolución, adjudicación, relación, etc.), las cuales afectan directamente a la sintaxis propiamente dicha y eran objeto de tan asiduo estudio por la juventud romántica como por la de la era anterior; para ello se servían de obras como los *Elementos de retórica y poética* (1818) de Luis Mata y Araujo; el *Arte de hablar en prosa y verso* (1820) de José Gómez Hermosilla; y el *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica* (1842) del dramaturgo Antonio Gil y Zárate, quien gozaba asimismo de gran autoridad en las juntas de la famosa tertulia romántica «El Parnasillo».

No menos esencial es dejar claro que no hay un solo léxico neoclásico, o un solo léxico romántico. En la práctica existen tantos vocabularios neoclásicos y tantos vocabularios románticos como géneros poéticos hay pertenecientes a



cada una de esas escuelas o tendencias, o acaso tantos vocabularios como temas que puedan tratarse en forma neoclásica o romántica. Queda claro que, según su temática, habrá un léxico diferente en cada uno de los poemas siguientes de Espronceda, aun cuando en todos ellos se use un léxico moderno para su época: *Canción del pirata*, *El canto del cosaco*, *El mendigo*, *El reo de muerte* y *El verdugo*. En poemas autobiográficos como el *Canto a Teresa* y *A Jarifa en una orgía*, el vocabulario será de nuevo moderno, pero de naturaleza más general y emocional. En *El estudiante de Salamanca*, por la índole de su ambiente y acción, el vocabulario será a menudo de carácter fantástico: «galvánica, cruel, nerviosa y fría, / histérica y horrible sensación, / ¡toda la sangre coagulada envía / agolpada y helada al corazón!...» (Espronceda, 1978, pág. 148). Se encuentra asimismo léxico fantástico en ciertas escenas de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, y en muchas de las *Leyendas* del mismo poeta. Son notablemente realistas y cotidianos, hasta el punto de la plebeyez, numerosos vocablos y giros que se hallan aprovechados en los por otra parte magníficos versos de *El diablo mundo* de Espronceda, debido a las aventuras del rejuvenecido Adán con la Salada y los manolos y las manolas de las calles y las tabernas de Lavapiés, donde aparecen también otros tipos tan *reales* de ese momento como «un romántico joven periodista» (*Ibíd.*, pág. 255). En los poemas líricos románticos de tema actual incluso pueden irrumpir formas verbales ya entonces absolutamente vulgares, aunque fuesen en un principio simples arcaísmos. Lapesa señala el ejemplo *hallastes* en el siguiente pasaje del *Canto a Teresa* de Espronceda: «Y tú feliz que *hallastes* en la muerte / sombra a que descansar en tu camino» (*Ibíd.*, pág. 233; Lapesa, 1981, pág. 470); en la rima XXXV de Bécquer, encontramos otro ejemplo: «porque lo que hay en mí que vale algo, / eso... no lo *pudistes* sospechar» (Bécquer, 1991, pág. 259 —la cursiva es nuestra).

En poemas de tema histórico como los *Romances históricos* y *El moro expósito* del duque de Rivas, se acusa igual realismo léxico; mas se trata de lo que un crítico francés del siglo pasado llamaba realismo épico. Valga una muestra tomada del romance II de *Don Álvaro de Luna*. Es la descripción de Diego Estúñiga, el joven: «En un alazán fogoso / viene, de hierro vestido, / la gruesa lanza en la cuja, / la lengua espada en el cinto, / un penacho jalde y negro, / cual matorral sobre un risco, / ondea sobre su almete, / y da al sol ariadados visos. / El ancho dorado escudo, / de una cadena ceñido, / ostenta la banda negra, / timbre de su casa antiguo» (Rivas, 1987, págs. 158-159). No citaremos otro ejemplo de aún más rico realismo épico por la sencilla razón de que es tal vez el más aducido de todos desde que Azorín llamó la atención sobre él hace muchos años: se trata de la descripción de la cocina del cura de Salas (véase Azorín, 1957, págs. 78-79; Rivas, 1982, II, págs. 28-31). Pero ya antes, hablando del conjunto de *El moro expósito*, Enrique Gil y Carrasco había subrayado el mérito «del admirable colorido local, de los bellos paisajes, del conocimiento de los trajes, usos y costumbres» presentes en el poema (Gil y Carrasco, 1954, pág. 513); nada de lo cual, en relación con *Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, podía haberse logrado sin un léxico muy especial.

Sin embargo, no debería olvidarse que cuando se describen armas, cocinas, trajes, ceremonias y otras costumbres de la Edad Media en obras como los *Romances históricos* y *El moro expósito* del duque de Rivas o las *Leyendas* de Zo-

rilla, los términos especiales relativos a éstas son, por numerosos que parezcan, la excepción. En efecto, el marco léxico y sintáctico del conjunto pertenece siempre e inevitablemente, por su ubicación en el tiempo, al segmento de la historia lingüística que suele designarse como el del español moderno, y así en efecto titula Lapesa su capítulo XIV, «El español moderno», que abarca desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Pero nuestro tema es específico; hablamos del léxico y la sintaxis en los géneros poéticos románticos, y es preciso agregar alguna observación pertinente a la aparición del español moderno en esta esfera. Sólo en un marco lingüístico moderno, caracterizado por formas expresivas relativamente sencillas, tiene sentido hablar de la *reconstrucción* de ambientes medievales o de la *ambientación* realista contemporánea, según hemos hecho, pero —volvemos a preguntar—, ¿cuándo y cómo nace el español moderno para la poesía?

En 1680, en el discurso XVII, *Poesía*, de *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, tercer conde de Fernán-Núñez, arremete contra «la oscuridad, equívocos y vulgarismos» de los poetas barrocos decadentes, proponiendo como antídoto una buena dosis de «la propiedad, claridad y concepto o sentencia» de los poetas clásicos, tanto nacionales como antiguos (Fernán-Núñez, 1764, págs. 87-88). En el *Paralelo de las lenguas castellana y francesa*, en el tomo I (1726) de su *Teatro crítico universal*, el P. Feijoo ve el estilo barroco como «una afección [por *afectación*] pueril de tropos retóricos, por la mayor parte vulgares: una multitud de epítetos sinónimos, una colocación violenta de voces pomposas que hacen el estilo, no gloriosamente majestuoso, sí asquerosamente entumecido». Aboga por lo contrario en el terreno estilístico, esto es, por una locución que recuerde esos «jardines donde las flores espontáneamente nacen» (Feijoo, 1952, pág. 46). Es una manera sutil de reiterar que las gracias del buen decir requieren las repetidas atenciones de la lima de Horacio en la misma forma en que las hermosas flores de un ordenado jardín, para parecer espontáneas, necesitan el repetido cultivo del atento jardinero. En 1727, Gregorio Mayans se une a la campaña antibarroca: «Toda Europa —dice— desprecia y aun hace burla del extravagante modo de escribir que casi todos los españoles practican hoy» (Mayans, 1873, pág. 481); y lo mismo para Mayans que para el conde de Fernán-Núñez y Feijoo, los modelos estilísticos más recomendables son los del siglo XVI. Es muy sabido que los neoclásicos del siglo XVIII aspiraban a crear un nuevo siglo XVI en lo que se refiere al logro de su ideal de belleza poética clásica; pero —cosa sorprendente— los románticos compartían esta aspiración, queriendo ser para los poetas del porvenir lo que el siglo XVI era para ellos (Sebold, 1985a, págs. 84-89).

Examinemos un documento relativo a esta aspiración romántica, heredada de los neoclásicos, pues son significativos el nombre de su autor y el lugar y ocasión de su aparición. Se trata de uno de los más conocidos entre los primeros románticos decimonónicos, autor de uno de los llamados manifiestos románticos y redactor de la primera importante revista romántica española, *El Europeo*, donde aparece su artículo titulado *Algunas reflexiones sobre la formación e importancia del estilo*, que es el que más interesa. En fin, es Ramón López Soler quien escribe: «Ya no tenemos quien conozca filosóficamente las bellezas de nuestro idioma, privado de poder desplegar aquella majestad y fecunda riqueza

con que a principios del siglo XVI sorprendiera a todo el Occidente» (López Soler, 1954, pág. 95). El estilo español del siglo XVI, por su pureza y sencillez clásicas, parece a menudo más moderno que el del siglo XVII —lo clásico pertenece a todos los tiempos y lugares—; pero ¿cómo se ha de emular tal estilo? Recurriendo a la sintaxis, entendida ésta en su acepción más filosófica de sentido superior de la lógica y proporción que vela por el orden de los pensamientos, para que éstos sirvan a su vez como modelos para el ordenado uso de las palabras y figuras lingüísticas con que se han de expresar.

No bastan la armonía de las voces y la musicalidad del período, dice López Soler; al contrario, «un estilo perfecto supone la reunión de todas las facultades intelectuales [...] Porque la verdadera belleza de las imágenes y la profundidad y la filosofía de los pensamientos es lo que constituye principalmente el estilo, pues, como dice uno de los primeros sabios del siglo pasado, el escribir bien es a un mismo tiempo pensar y expresarse bien» (López Soler, 1954, pág. 95). No sabemos si el sabio en quien piensa el autor de *Los bandos de Castilla* será Feijoo, pero el agudo benedictino sí expresó tal idea en diversas ocasiones, por ejemplo: «Pocas veces se explica mal lo que se siente bien» (Feijoo, 1952, pág. 47), dice en un pasaje que volveremos a comentar por el acento emocional de que se dota aquí la sintaxis mental merced al verbo *sentir*. Insiste López Soler una y otra vez en el indispensable engranaje entre concepto intelectual y palabra justa, pues ya en un párrafo anterior, aunque en forma menos desarrollada, había apuntado la misma teoría: «El orden que guardamos en las ideas y el modo, para decirlo así, de darles movimiento es lo que constituye principalmente el estilo» (López Soler, 1954, pág. 95).

No es habitual que los aficionados a la poesía encuentren la sintaxis especialmente emocionante, mas he aquí que para el perceptivo crítico romántico de *El Europeo* la perfecta correspondencia entre pensamiento y palabra (cualidad que cualquiera tomaría por clásica) es incluso la fuente del éxtasis del escritor inspirado:

Cuando el escritor se haya detenido en la materia; cuando haya clasificado las ideas [...]; cuando se le presente el camino bien limpio y despejado por haber sabido ahuyentar de él los pensamientos inútiles que lo embarazaban; cuando se vaya exaltado su imaginación por grados, ocupado sólidamente de su asunto, no dude entonces en tomar la pluma y dar curso a su aliento. Nada será comparable al placer que experimente en la composición de su obra; todo se le allana, todo se le pliega; acúdenle nuevas ideas, tiene suma facilidad en el estilo, le enamora cuanto acaba de escribir, una luz suavísima, una brillantez moderada da vida y aliento al lenguaje; su obra no es producción humana, las mismas gracias la han tejido (*Ibíd.*, pág. 96).

En la crítica romántica posterior sigue acusándose el mismo acatamiento del orden y la lógica en lo que se refiere a la locución poética. El famoso artículo *El Pastor Clasiquino* de Espronceda, publicado en *El Artista* en 1835, es en parte un ejemplo muy tardío de la campaña contra la extravagancia léxica del barroquismo, iniciada durante el Setecientos; allí se reprueban metáforas como *máquina preñada* por cañón, *sonoro tubo* por trompeta (Espronceda, 1954,



pág. 588), que son muy semejantes a las metáforas gongorinas que los neoclásicos perseguían. Es más: ya en su artículo *Poesía*, aparecido en *El Siglo* el año anterior, Espronceda había concluido que «en poesía la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible» (*Ibíd.*, pág. 580). A la vista de esos fragmentos y las ideas de López Soler de diez años antes, nada sorprende que Enrique Gil y Carrasco destaque en los versos de su gran amigo, el autor de *El estudiante de Salamanca* y tantos otros memorables poemas, las características siguientes: «casta dicción»; «gran conocimiento y maestría de la lengua»; «todos los atavíos de nuestra poética lengua»; «su trabazón ordenada y lógica»; «su casta y numerosa dicción», y «el colorido y trascendencia propia de las ideas» (Gil y Carrasco, 1954, págs. 493, 495-496).

Una de las críticas que Gil expresa sobre la poesía de Zorrilla se formula desde el mismísimo punto de vista; subrayamos las palabras clave en la cita siguiente: «Tiene también el señor Zorrilla el defecto de *apenas corregir* esos versos que brotan de su pluma con inagotable fecundidad, y que no siempre encierran *ideas* dignas de su armoniosa cadencia» (*Ibíd.*, pág. 484). Es decir, que le ha fallado a Zorrilla la sintaxis mental o sentido del orden expresivo que no ha dejado su impronta en los, por otra parte, melodiosos versos. De paso tomemos nota de la frecuente coincidencia entre crítica neoclásica y crítica romántica recordando que en los mismos años Alberto Lista pone los mismos reparos a la obra poética de Zorrilla, encontrando a cada lado en la poesía de éste «vestigios de incorrección y de talento» (Lista, 1844, II, págs. 85-87); recuérdese, además, que dos generaciones antes se hacía a Cienfuegos el mismo cargo de ser ilógico y descuidado en el manejo de la sintaxis.

Hemos destacado ciertas coincidencias entre las actitudes neoclásica y romántica ante las cuestiones del léxico y la sintaxis, lo cual era inevitable teniendo en cuenta que el Romanticismo se produjo por *evolución* (no por revolución). Mas es menester ya preguntar en qué difiere, cómo se altera, en la práctica romántica, esa sintaxis o lógica superior de la mente vigilante del poeta que se exige la perfección. Lo único que sucede —pero constituye una variante decisiva— es que, bajo la influencia de la cosmovisión romántica, esa lógica previosa del orden del pensamiento que se reflejará en el orden de las palabras, recibe un nuevo acento. En su artículo *Poesías de don José Zorrilla*, Gil y Carrasco apunta estas observaciones generales: «Nosotros aceptamos del *clasicismo* el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración y del *Romanticismo*; aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y el calor de las pasiones» (Gil y Carrasco, 1954, págs. 481-482 —las cursivas son de Gil). El crítico de Zorrilla olvida momentáneamente una cosa de la que nunca se olvidaron Alberto Lista y los neoclásicos de la centuria precedente, y es que las reglas no son sino una descripción empírica de los procesos mentales naturales e inevitables en todos cuantos han hecho y harán versos desde el tiempo de los primeros bardos de Grecia. Pero lo significativo en las líneas citadas es la idea de que para el máximo efecto poético cierta «lógica del sentimiento» ha de presidir la disposición de las palabras calurosas de la nueva era romántica, en forma análoga a cómo la lógica del raciocinio velaba por la distribución de los conceptos en las obras neoclásicas.

Al hablar de los fragmentos del poema épico de Espronceda el *Pelayo*, Gil vuelve a tomar en cuenta el papel determinante de la lógica del sentimiento que rige el orden de la poesía romántica —a veces el orden romántico requiere la simulación del desorden—, pero esta vez la llama *filosofía del sentimiento*. Dice: «En el estado presente de las ideas y de la sociedad, la epopeya es género de difícil cultivo y poco acomodado a la filosofía del sentimiento: opinión de que no distamos, pues que en nuestro entender la única epopeya compatible con el individualismo de las naciones modernas es la novela, tal como la han entendido Walter Scott, Manzoni y algún otro» (Gil y Carrasco, 1954, pág. 492). A principios de nuestro siglo estaba de moda caracterizar las deudas y los titubeos entre escuelas literarias del XVIII y el XIX, hablando del Romanticismo de los clásicos y el clasicismo de los románticos; y así se entiende que quien insiste tanto en la lógica del sentimiento vea al mismo tiempo «el clasicismo [...] como una idea poderosa de orden y de disciplina» y condene el nuevo orden, porque «semejante filosofía ni perfecciona, ni enseña a la humanidad [...] y sólo conduce al individualismo y a la anarquía en moral» (*Ibíd.*, págs. 482, 496). Ello sirve como demostración de lo ya dicho, esto es, que no se trata sino de un cambio de acento cuando se pasa de la lógica o sintaxis de las ideas a la del sentimiento. Como corroboración adicional consultemos en forma más completa un fragmento de Feijoo citado antes: «Pocas veces se explica mal lo que se siente bien; porque la pasión, que manda en el pecho, logra casi igual obediencia en la lengua y en la pluma» (Feijoo, 1952, pág. 47). Es curioso que este gran ilustrado diga *se siente*, y no *se piensa*: efectivamente, la pasión que manda en la lengua parece ser una «lógica del sentimiento», a lo Gil en ciernes. Mas no nos confundamos: ni Gil es clásico, ni Feijoo es romántico. Ocurre simplemente que a partir del momento en que el pensamiento de la Ilustración —en particular, la epistemología sensualista— dejó su impronta en los géneros poéticos, las dos tendencias iban a relacionarse como interpretaciones contrarias de una misma visión, según queda explicado en otros apartados de esta obra.

### 6.2.2. Métrica y estrofismo

En el reducido espacio del que disponemos para tema tan amplio y complejo, no cabe sino hacer alguna observación general y tomar en cuenta un número limitado de los brillantes efectos que varios consumados artistas románticos lograron con la versificación. Por un lado, en la poesía romántica decimonónica notaremos un fuerte apego a la tradición métrica de los tres siglos precedentes; se destacarán, por otro, la experimentación y la innovación.

En manuales y artículos críticos se afirma con cierta frecuencia que tal o cual poema es clásico por su forma, aunque romántico por su contenido. Tal afirmación revela una grave falta de noticias sobre la tradición métrica que une la poesía de todos los siglos a partir del Renacimiento, pero especialmente la neoclásica y la romántica. Comparemos las listas de las formas estróficas y los metros que Navarro Tomás estudia para el Neoclasicismo, con las que analiza para el Romanticismo. He aquí las estrofas utilizadas por los neoclásicos, empezando por las formadas con versos endecasílabos y continuando por las basadas en oc-

tosílabos: 1) soneto, estancia, silva, octava real, octava aguda, sexta rima, estrofas aliradas, quinteto, lira, cuarteto, terceto, pareado, romance heroico, endecasílabo suelto, endecasílabo dactílico, endecasílabo a la francesa, estrofa sáfica, estrofa de la Torre; 2) [terceto]<sup>1</sup>, redondilla, quintilla, copla de pie quebrado, octavilla aguda, décima, imitación de estrofas, epigrama, glosa, octosílabo trocaico. Los neoclásicos utilizan los metros siguientes: hexámetro, dístico, alejandrino polirrítmico, alejandrino trocaico, alejandrino a la francesa, arte mayor, dodecasílabo dactílico, dodecasílabo polirrítmico, dodecasílabo ternario, decasílabo dactílico, decasílabo compuesto, eneasílabo trocaico, eneasílabo dactílico, eneasílabo mixto, eneasílabo polirrítmico, heptasílabo, endecha real, hexasílabo, pentasílabo, tetrasílabo, trisílabo; y recurren a las siguientes formas tradicionales: zéjel, villancico, letrilla, romance, cuarteta y seguidilla, que se estudian aparte en el libro consultado (Navarro Tomás, 1956, págs. 289-333, 552-553).

Nótese ahora la enorme semejanza con la lista siguiente, que corresponde al Romanticismo, comenzando de nuevo con las estrofas de versos endecasilábicos y siguiendo con las de versos octosilábicos: 1) soneto, estancia, silva, octava real, octava aguda, octava llana, sexta rima, sexteto-lira, sexteto agudo, quinteto, lira, cuarteto, terceto, pareado, romance heroico, endecasílabo suelto, endecasílabo dactílico, estrofa sáfica, estrofa de la Torre; 2) terceto, redondilla, quintilla, copla de pie quebrado, sextilla, octavilla aguda, décima, duodécima, silva octosílaba, epigrama, ovillejo, glosa, octosílabo trocaico. Los metros empleados por los románticos son: hexámetro, dístico, octodecasílabo, heptadecasílabo, hexadecasílabo dactílico, hexadecasílabo polirrítmico, pentadecasílabo dactílico, pentadecasílabo compuesto, alejandrino trocaico, alejandrino dactílico, alejandrino polirrítmico, alejandrino a la francesa, tridecasílabo dactílico, dodecasílabo dactílico, dodecasílabo trocaico, dodecasílabo polirrítmico, dodecasílabo ternario, dodecasílabo de 7-5, dodecasílabo de 5-7, decasílabo dactílico, decasílabo trocaico, decasílabo mixto, decasílabo compuesto, eneasílabo trocaico, eneasílabo dactílico, eneasílabo mixto, eneasílabo polirrítmico, heptasílabo trocaico, heptasílabo polirrítmico, hexasílabo, pentasílabo, tetrasílabo, trisílabo y bisílabo. (El cultivo de los versos octodecasílabos, heptadecasílabos, hexadecasílabos y pentadecasílabos se limita a pocos poetas: Rosalía de Castro, Sinibaldo de Mas, Gertrudis Gómez de Avellaneda y el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde.) Son cultivadas por los poetas románticos las siguientes formas tradicionales: cosaute, villancico, letrilla, romance, cuarteta y seguidilla (*Ibíd.*, págs. 334-385, 553-554). Los accidentes del verso que Navarro estudia son: para el Neoclasicismo, ametría, polimetría y complementos rítmicos; para el Romanticismo, ametría, polimetría, escala métrica y complementos rítmicos.

La confrontación precedente arroja el resultado de que de las formas estróficas confeccionadas con endecasílabos y octosílabos, que son las más frecuentes para todas las épocas, las únicas no cultivadas por los neoclásicos, pero sí aprove-

<sup>1</sup> Se le olvida a Navarro la famosa fábula XVIII de Tomás de Iriarte, *El caminante y la mula de alquiler*, compuesta en tercetos octosílabos: «Harta de paja y cebada / una mula de alquiler / salía de la posada, / y tanto empezó a correr, / que apenas el caminante / la podía detener», etc., así como algún otro poema dieciochesco en el que se emplea la misma variante estrófica.



chadas por los románticos, son: el sexteto, la sextilla, la duodécima, la silva octosílaba y el cosaute. Y con una excepción, ni aun en estos casos se trata de creaciones nuevas de los poetas románticos. El sexteto se remonta al Renacimiento (Navarro Tomás, 1956, págs. 186-187), la sextilla a la Edad Media (*Ibíd.*, págs. 66, 104-105), y la silva octosílaba y el cosaute a la poesía trovadoresca (págs. 128, 145-146). De acuerdo con Navarro Tomás, la única estrofa innovada por los románticos utilizando uno de los dos metros más usuales es la duodécima octosílaba, que por otra parte tampoco es de frecuente uso, pues las únicas muestras conocidas se hallan en los poemas *La azucena milagrosa* del duque de Rivas, *Oda al amor* del chileno Domingo Arteaga Alemparte, y *A la patria* de Gaspar Núñez de Arce (págs. 350-351).

Pero ya es hora de que destaquemos la primera moraleja de este apartado: es aventurado formular juicios rápidos sobre las diferencias entre el verso neoclásico y el romántico en lo que atañe a características estróficas, porque la mayoría de las veces el poeta romántico no sale del camino trillado, sino que sencillamente se limita a dotar a una estrofa tradicional de un simbolismo nuevo: por ejemplo, en el *Canto a Teresa*, Espronceda recurre a la tradicional octava real endecasilábica, ABABABCC, no para cantar una batalla —función que tenía esa estancia en la épica culta—, sino para dar cierta importancia pública o universal a una lucha puramente personal. La gran innovación romántica, como también se desprende de las listas comparativas que hemos considerado, cae en el área de la experimentación con los metros menos frecuentes, en particular los cortos, así como con la polimetría (varios cambios de metro en un mismo poema) y las escalas métricas. Sin embargo, lo que se nota inmediatamente en estos casos por la apariencia física del poema en la página no es tanto la polimetría en sí como las diversas estructuras estróficas que se han elaborado utilizando los diversos metros: esto es, si se nos permite la palabra, el *poliestrofismo*. Esta importante característica del verso romántico ha quedado algo oscurecida en el plano terminológico por el uso de la voz *polimetría* para designar tanto los frecuentes cambios de estrofa como los de metro.

Merced al espíritu de experimentación que rivaliza con la tradición en la versificación romántica, es posible, al menos en teoría, casi cualquier combinación métrica y/o estrófica. Son frecuentes también los ejemplos únicos o casi únicos de estrofas raras, verbigracia, la duodécima, no octosilábica sino pentasilábica de Espronceda que menciono más adelante al hablar de una escala métrica que se halla al final de *El estudiante de Salamanca*. Pero en este terreno es más aparente que real el apartamiento del ideal clásico y la tradición, porque la mayoría de las innovaciones estróficas románticas se caracterizan por una simetría y rigor tan lógicos y matemáticos como los que presiden las estrofas heredadas de los poetas de otras edades. La absoluta libertad y asimetría que popularmente se suponen ser la gran conquista de los románticos no se acusarán hasta el Postromanticismo, y aún entonces sólo en composiciones muy contadas de poetas como Bécquer y Rosalía de Castro. La insistencia de los románticos y de todo el siglo XIX en llevar a las nuevas formas estróficas que inventaban el tipo de rigor que había caracterizado a las tradicionales, se refleja en el enorme incremento del número de manuales, o exclusivamente de métrica o bien de poética con apartados sobre la métrica, que se publicaron en el Ochocientos, si se compara la

producción decimonónica de tales libros con la dieciochesca. La lista de tales obras que Carballo Picazo da para el siglo XVIII, en su bibliografía de *Métrica española*, ocupa una página <sup>2</sup>, mientras que su lista para el siglo XIX ocupa 16 (Carballo Picazo, 1956, págs. 28-44).

La polimetría y el poliestrofismo sólo se aprecian debidamente examinando el conjunto de un poema que presenta esos rasgos. Pero primero veamos algún ejemplo de la innovación o experimentación romántica con estrofas individuales del tipo que entrará en composiciones de variado metro y estrofismo. La décima en su habitual forma clásica suele llamarse *espinela*, por ser el poeta y novelista seiscentista Vicente Espinel quien principalmente la divulgó. Se da un caso semejante en el Romanticismo decimonónico: se llama *bermudina* la octava aguda por haberla puesto de moda Salvador Bermúdez de Castro entre 1835 y 1840, aunque existía ya algún ejemplo neoclásico. La fortuna de esta estrofa empezó con la publicación del poema de Bermúdez titulado *Al sueño*, en la revista *El Artista*, en 1835 (Simón Díaz, 1946a, pág. 45); y a lo largo de los siguientes cinco años el mismo poeta fue dando a luz otros ejemplos, que luego recogió en sus *Ensayos poéticos* de 1840. Se trata ya del conjunto, ya de partes, de poemas como *La cruz*, *A la noche*, *La libertad*, *El crepúsculo de la tarde*, *Al sueño*, etc. (Bermúdez de Castro, 1840, págs. 57-63, 71-74, 103-109, 123-130, 137-140, 281-283, 289-293). En composiciones de este poeta la octava aguda entra en combinaciones poliestróficas con redondillas, décimas, cuartetos y otras estrofas. Pero se da tal vez la combinación más ingeniosa cuando se combina con su propia sombra en miniatura, por decirlo así: la octavilla aguda.

Por los mismos años, Espronceda logra un efecto aún más brillante, hacia el final de *El estudiante de Salamanca*, combinando en una escala métrica dos octavas agudas endecasilábicas con octavillas agudas de diferentes metros: dos decasilábicas, dos eneasilábicas, dos octosilábicas, dos heptasilábicas, dos hexasilábicas, una tetrasilábica y una trisilábica (Espronceda, 1978, págs. 150-155). En lugar de una octavilla pentasilábica hay una estrofa de 12 pentasílabos, cuyas dos mitades terminan por el mismo consonante agudo, como si fuera una octavilla, que es la antes aludida duodécima pentasilábica; y la octavilla trisilábica está seguida de una estrofa de tres versos bisílabos. En las octavas y octavillas de esta escala métrica, el esquema de rimas que se presenta más frecuentemente es: abbdeec, siendo aguda la rima é, y llanas las demás. La aludida escala métrica esproncediana crea originalísimos efectos rítmicos; su función es, empero, más profunda, pues el descenso gradual de versos endecasílabos a bisílabos ocurre precisamente en el momento en que las fuerzas de Félix de Montemar, así como la acción, van declinando hacia el suplicio y muerte del Anticristo romántico es-

<sup>2</sup> El siglo XVIII no se cansó nunca de vapulear la mal nombrada *Arte poética* (1592) de Diego García Rengifo, que es en realidad un manual de métrica; y sin embargo, siguió publicándolo hasta 1759, dependiendo casi exclusivamente de él para sus conocimientos técnicos de la métrica. Carballo Picazo, 1956, pág. 22, registra cuatro ediciones dieciochescas correspondientes a los años 1703, 1727, 1758 y 1759, y también describe una edición setecentista que no lleva fecha de publicación. Conocemos todavía otra, de 1726, que está recogida en nuestra bibliografía, y por tanto, se estamparon al menos seis ediciones de Rengifo después de 1700.

pañol; y merced a tal símbolo métrico se logra ese indisoluble parentesco entre *fondo* y *forma* que la crítica y la preceptiva del siglo XIX consideraban como sintomático de todo gran arte.

Durante la época romántica se crearon asimismo variantes agudas de otras estrofas tradicionales: por ejemplo, la redondilla aguda. Una rima aguda final, ya consonante, ya asonante, sirve para encadenar una serie de redondillas, como se verá por el siguiente ejemplo de José Gautier Benítez: «La niñez en la mujer / es en la flor el capullo, / es en la brisa el murmullo / y en la fuente el susurrar. / Es en la concha la perla, / el avecilla en el nido, / es el coral escondido / entre las algas del mar. / Es la apacible alborada / del día de la existencia, / es la suave transparencia / de la luna en el cristal», etc. (Gautier Benítez, 1980, pág. 341). También en las octavas agudas y octavillas agudas pueden ser asonantes las rimas agudas, en lugar de consonantes: por ejemplo, ansiedad/faz, seguir/fin, amó/amor, paz/nupcial, lid/mil, etc., que son las rimas agudas de algunas de las octavas y octavillas esproncedianas mencionadas antes. (La rima aguda consonante es, empero, más normal en estas últimas estrofas.)

La popularidad de combinaciones de versos más largos con otros más cortos en una misma estrofa en el período romántico (los versos cuarto y octavo de la octava aguda son a veces pentasílabos) explica asimismo la renovación de una forma tradicional como la estrofa manriqueña, y la creación de variantes de estrofas tradicionales como la sextilla de pie quebrado en la *Canción del pirata* de Espronceda. Quizá el primer ejemplo del uso de la copla manriqueña en la obra de un romántico sea el poema *El recuerdo de la patria* (1811) de Francisco Martínez de la Rosa, donde se encuentran estrofas como: «Mas, ¿qué valen los brocados, / las sedas y pedrería / **de la ciudad?** / ¿Qué los rostros sonrosados, / la blancura y gallardía / **ni la beldad?**» (Martínez de la Rosa, 1837, pág. 18). Escribimos los pies quebrados en negrilla. He aquí una de las aludidas sextillas de pie quebrado de Espronceda: «Allá muevan feroz guerra / **ciegos reyes** / por un palmo más de tierra; / que yo aquí tengo por mío / cuanto abarca el mar bravío, / a quien nadie impuso leyes» (Espronceda, 1970, pág. 226). Por otra parte, el conjunto o extensos segmentos de algunas poesías románticas están compuestos enteramente en pentasílabos o tetrasílabos. Todas las octavillas agudas de *El harén* (1837) de Bermúdez de Castro constan únicamente de versos de esta última medida: «Era noche; / la sultana / su persiana / levantó. / El planeta / de consuelo / sobre el cielo / contempló», etc. (Bermúdez de Castro, 1840, págs. 91-95); y en *El mendigo* de Espronceda, cuatro largas estrofas de versos pentasílabos alternan con otras varias estrofas de menor número de versos de otros metros. Pero en estas cuatro estrofas se acusa una irregularidad que contrasta notablemente con la lógica disposición interior de un poema como la *Canción del pirata*, de la que hablaremos más abajo. A primera vista, las cuatro estrofas pentasílabas de *El mendigo* parecen iguales; mas la primera, la segunda y la cuarta tienen 18 versos cada una, y la tercera tiene 20. Tampoco en las de 18 versos se observa el mismo esquema de rimas, según se verá por los esquemas de las dos primeras: abcd-befghhdijkld; y abcd-bfdghhijckcli.

Consideremos otra creación estrófica irregular esproncediana, tal vez en cierto modo la más interesante por cuanto sirve para ilustrar sucinta y fácilmente el nexo simbólico que puede establecerse entre métrica y tema. Me refiero a la



forma métrica y estrófica de *El verdugo*. Este poema consta de seis estrofas de 20 versos cada una, en todas las cuales alternan endecasílabos, decasílabos y pentasílabos de acuerdo con un plan fijo. La primera impresión es, empero, engañosa; porque en lo que se refiere al esquema de las rimas, no hay sino un absoluto caos cuando se pasa de una estrofa a otra, especialmente en los versos finales de las estrofas. Veamos los seis esquemas: ABCBdEdeFGFGhiijeKKj; ABCBdEdeFGFGhiiifjKKf; ABCBdEdeFGFGhiiijkLLj; ABCBdEdeFGFGhiidjKKd; ABCBdEdeFGFGhiiijkLLj, y ABCBdEdeFGFGhiiijkLLj. El simbolismo de este desorden dentro de un aparente orden matemático queda muy claro. Aparentemente existe una justicia consecuente, lógica, legislada por todas las instituciones de una sociedad monárquica constitucional moderna; pero en la práctica, ¿quién evita los peores abusos? Este poema no es así en el fondo menos lógico que ningún otro de Espronceda. Pero no termina aquí su originalidad: la forma física de la estrofa individual, según la vemos impresa en la página, representa a la víctima del verdugo. ¿Quién dirá que el contorno de la estrofa siguiente no recuerde la figura de un decapitado o ahorcado? Y el poeta insiste en ello porque tienen igual forma todas las estrofas de *El verdugo*. La variante entre ambas formas de ejecución se produce cuando llega a imaginarse al rey de Francia ahorcado, en lugar de decapitado, cuando la Revolución Francesa (estrofa cuatro). Veamos la segunda estrofa, que citamos por la edición de Robert Marraz (Espronceda, 1970, pág. 242):

Al que a muerte condenan le ensalzan...  
 ¿quién al hombre del hombre hizo juez?  
 ¿Que no es hombre ni siente el verdugo  
 imaginan los hombres tal vez?  
 Y ellos no ven  
 que yo soy de la imagen divina  
 ¡copia también!  
 Y cual dañina  
 fiera a que arrojan un triste animal,  
 que ya entre sus dientes se siente crujir,  
 así a mí, instrumento del genio del mal,  
 me arrojan el hombre que traen a morir.  
 Y ellos son justos,  
 yo soy maldito,  
 yo sin delito  
 soy criminal:  
 Mirad al hombre  
 que me paga una muerte; el dinero  
 me echa al suelo con rostro altanero,  
 ¡a mí, su igual!

(Para un estudio más completo de este poema, donde se toman en cuenta tanto el metro como el contenido, véase Sebold, 1989b, págs. 647-661.)

Quisiéramos destacar dos ejemplos más en los que tienen función mimética la polimetría y el poliestrofismo. En la *Canción del pirata* (1835) de Espronceda, después de las dos octavillas agudas iniciales, los 90 versos restantes se agrupan en cinco núcleos de una sextilla, una octavilla tetrasilábica

aguda y una copla de romance cada uno (estrofas 3-4-5, 6-7-8, 9-10-11, 12-13-14 y 15-16-17), lo cual da lugar a una alternancia tan regular entre las diferentes formas estróficas como la que se da entre las diversas rimas de cualquier estrofa de versos aconsonantados. Como se explica con más extensión en Sebold, 1985b, el oleaje regular de este magnífico ritmo es triplemente imitativo: imita la música regular de las olas del mar, imita las olas de la risa en el fondo sardónica del pirata, y entra en la ironía central del poema representando la engañosa imagen de la libertad que las inmensas extensiones de las aguas parecen brindarle al corsario en un mundo acosado por toda suerte de estragos y crímenes, que la forzada alegría apenas sirve para ocultar.

El poema *A la memoria desgraciada del joven literato don Mariano José de Larra* (1837) de José Zorrilla, consta de ocho estrofas variadas, en este orden: un quinteto, dos octavas agudas, una redondilla, otra octava aguda, otra redondilla, una quintilla y una sextilla. De nuevo no cabe aquí sino referirnos a lo explicado de modo más completo en otro lugar (*Larra y la misión de Zorrilla*, en Sebold, 1983a, págs. 165-184). ¿Por qué empieza con un quinteto —una estrofa de cinco versos— este poema en memoria del brillante prosista muerto en la flor de la vida? Se trata de un simbolismo numerológico, porque muérase el hombre en el momento en que se muera, el efecto es el mismo que si su vivir hubiese abrazado todas las *cinco* edades (niñez, adolescencia, juventud, madurez y senectud) en que se venía dividiendo la vida humana desde la Antigüedad. Los solemnes endecasílabos —hay 29 en el poema— cumplen la función de representar el aspecto público y ceremonial de las exequias de Larra, mientras que, en las cuatro estrofas más humildes, elaboradas con los 20 octosílabos contenidos en la composición, Zorrilla expresa reacciones más personales ante la muerte de Larra. Esto es interesante en sí como técnica métrica (verso largo = solemnidad pública; verso corto = humildad del individuo dolorido); pero los números indicados en conexión con estos dos grupos de versos tienen a la par otra función simbólica aún más ingeniosa, que es la de sugerir las circunstancias personales de los dos participantes en el diálogo espiritual que da sustancia a este poema. Cuando Larra se suicidó, le faltaba un mes para cumplir veintiocho años y por tanto entrar en los veintinueve, y queda dicho que los endecasílabos, que son los versos que se refieren más directamente a *Fígaro*, suman 29. La lamentación poética de Zorrilla contiene 20 octosílabos, en los que el poeta novel interviene de modo más personal, y al leer su sentida composición le faltaba a éste una semana para cumplir veinte años. Por tanto, cada uno de estos dos versos tiene dos ilaciones simbólicas con su respectivo personaje. Pero, por si todo esto fuera poco, al final del poema, en las tres últimas estrofas, se observa una escala poética ascendente que sirve para hacer hincapié en el momento en que, desde el cielo, el difunto *Fígaro* consagra al poeta novel, futuro autor de *Don Juan Tenorio*. Dichas tres estrofas son una redondilla (cuatro versos), una quintilla (cinco versos) y una sextilla (seis versos); variante original aun en el contexto de la innovación romántica de la escala métrica, pues la presente se basa en una gradación de número de versos por estrofa, en vez de en una gradación de número de sílabas por verso al pasar de una estrofa a otra.

Gracias a la herencia romántica descrita aquí, quedaban abiertas todas las puertas al aumento de experimentación que significarían el Modernismo y el Posmodernismo.

## 6.3

## José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español

José de Espronceda (Almendralejo, 1808-Madrid, 1842) fue el único escritor español de su generación que evolucionó desde el academicismo neoclásico hasta la expresión del titanismo romántico europeo, caracterizado por una profunda inquietud moral, el desengaño, el *mal del siglo*, después de haber cultivado durante un corto período el Romanticismo histórico-nacional. Fue también el único que, en su etapa final, hizo de la poesía un arma de combate social y político a favor del progresismo.

### 6.3.1. La poesía primeriza

Al igual que sus condiscípulos del colegio de San Mateo de Madrid, donde ingresa en 1822, que eran también miembros de la Academia del Mirto —cenáculo interno del mismo centro docente fundado en 1823—, en sus escritos juveniles sigue Espronceda al pie de la letra el «sistema de poetizar» de Lista, fundador del colegio y mentor de la Academia: el de los neoclásicos de los últimos decenios del XVIII, para quienes Horacio es el gran maestro, y los más excelsos poetas son Luis de León, Herrera, San Juan de la Cruz, Rioja.

En estos primeros ejercicios de estilo figura una traducción de la oda de Horacio, *Vaticinio de Nereo*, y una imitación del *Beatus ille* del mismo, bien lograda, siendo su autor un adolescente de unos quince años, y a pesar de la gran abundancia de estereotipos convencionales. Vuelve al mismo tema en un *Romance a la mañana*, que acaba con la trivial invitación al amigo Delio a abandonar la ciudad por la vida del campo.

Las composiciones más tardías (1826-1827) de este período son de tono cada vez más personal, aunque todavía de factura neoclásica. El soneto *A Eva* es una lamentación sobre la desdichada suerte de la primera mujer, tema que reaparecerá con connotaciones distintas en el *Canto a Teresa*, donde Espronceda echará a la sociedad la culpa del decaimiento de la que fue su gran amor. Interesante por cierto virtuosismo en el tratamiento de un tema muy trillado es el soneto *Fresca, lozana, pura y olorosa*, comparación entre la breve vida de la rosa y la corta duración de una esperanza que dejaba entrever un momento de felicidad, otro tema frecuente en la obra de Espronceda para expresar la fugacidad de las cosas humanas: en la tragedia *Blanca de Borbón* —lo que no extraña tratándose



de una obra de corte neoclásico—, pero también más tarde en una variante algo distinta en *El estudiante de Salamanca* y en el contexto del desengaño romántico de *A una estrella*.

Para comprobar los progresos realizados por Espronceda en pocos años y ver cómo se ha venido afianzando su técnica, basta con comparar el romance *A la noche* con el soneto anterior *La noche*. Los motivos, idénticos algunos en ambas composiciones, se enlazan ahora con más armonía, y, a pesar de los tópicos prestados, la lectura de este romance produce una impresión de plenitud.

Entre las composiciones juveniles de Espronceda —y de todos los académicos del Mirto— figura un homenaje a Lista, en su caso la oda *A Anfriso en sus días* (7 de agosto de 1825). De escaso interés poético, no deja de ser significativa del concepto que tiene Espronceda, como sus compañeros, de la poesía, y que les ha transmitido Lista. Concepto que aceptan y adoptan plenamente: por más sincero que sea su respetuoso afecto para con Anfriso, disponen exclusivamente para expresarlo de una fraseología que les lleva a reprimir la espontaneidad y sacrificarla en aras del «buen decir» y en nombre del «buen gusto» dieciochesco todavía vigente.

Sin embargo, la sensibilidad logra manifestarse de una manera que podemos calificar de indirecta. En el «llanto triste e incesante» por el que este joven se presenta como vencido, en su reiterado anhelo de una «vida retirada», hay cierta afectación que comparte con sus compañeros; pero ambas cosas no dejan de ser reveladoras de un confuso deseo de huir del mundo en que les ha tocado vivir a estos adolescentes durante los primeros años de la Ominosa Década, un deseo más o menos consciente de escapar de la atmósfera agobiante de una capital privada de toda libertad. Evocando en 1835 esta época tenebrosa en la reseña del volumen justamente olvidado de *Poesías* de Juan Bautista Alonso, un crítico anónimo da esta explicación del carácter intrascendente de la mayor parte de su contenido: «¡Cuántos grandes hombres hemos perdido que empezaban a formarse y a quienes cortó los vuelos la reacción de 1823! Difícil era, y expuesto sobre todo, cantar la libertad en aquellos aciagos días, y lo más que podía hacer el poeta era abstraerse en lo posible de las tristes escenas que le rodeaban, consolándose en cuadros inocentes de los que sólo ofrecían opresión y miseria» (*El Eco del Comercio*, 26 de febrero de 1835; en Marrast, 1989, pág. 90).

Este enfoque histórico permite entender por qué se expresan en un mismo lenguaje dos discípulos tan distintos como Luis María Pastor, a la sazón voluntario realista, y Espronceda, fundador a principios de 1823, con otros alumnos de Lista, de la Sociedad Numantina, que se proponía nada menos que contribuir a derribar la monarquía<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Denunciados por uno de sus compañeros, algunos Numantinos lograron fugarse, mientras otros, entre ellos Espronceda, estuvieron detenidos entre diciembre de 1824 y el 28 de mayo siguiente, día en que la Sala de Alcaldes de Madrid dictó su sentencia: condena a las costas y tres meses de reclusión en un convento. Espronceda cumplió su pena en el de los franciscanos de Guadalajara. Sobre la Sociedad Numantina —fundada a raíz de la ejecución de Riego (7 de noviembre de 1823) por nuestro poeta y algunos amigos suyos— y sus actividades, véase Marrast, 1989, págs. 47-54.

A fines de 1824 o principios de 1825, Lista entrega a Espronceda, para que prosiga su composición, el plan y al menos 70 octavas de una epopeya en 12 cantos, *Pelayo*, que relataría las primeras etapas en la Reconquista hasta las victorias de Covadonga y Gijón y la fundación de la monarquía.

Espronceda nunca llevó a cabo esta ingente empresa. La mayor parte de los fragmentos conocidos no encajan en el plan de Lista. El personaje de Sancho (hijo, y no sobrino, de Rodrigo según Espronceda) cobra una gran importancia; por otra parte, el poeta trata extensamente el tema de los amores de Rodrigo con la Cava, anteriores a la época en la que Lista situara el principio del canto primero.

Los 1.003 versos conocidos de *Pelayo*, repartidos en seis secuencias de desigual extensión, forman un conjunto de muy variada inspiración que plantea dos problemas estrechamente vinculados: el de las fechas de composición y el de las posibles fuentes, tema éste cuyo estudio permite en ciertos casos proponer una solución al primero. Estos fragmentos permiten apreciar la evolución poética de Espronceda a lo largo de unos diez años (1825-1835), ya que, según tratamos de demostrar (Espronceda, 1970, págs. 28-29; Marrast, 1989, págs. 92-102), han sido compuestos en tres etapas, hipótesis fundada en la comparación con sus demás poesías, así como en el estudio de las posibles influencias. En la primera (Madrid, 1825-1827) se encuentran reminiscencias de Juan de Mariana, Herrera, Garcilaso, Saavedra, Lista y otros neoclásicos; en la segunda (Londres-París, 1827-1832), de Tasso, Voltaire, Martínez de la Rosa (*Poética*), Byron; en la tercera (Madrid, 1833-1835 a lo más), algunas coincidencias con *Florinda* y *El moro expósito* (1834) de Rivas, y motivos terroríficos o del Romanticismo histórico primitivo.

Los fragmentos que situamos en 1825-1827 contienen algunas octavas de Lista y se distinguen por la presencia de dos protagonistas antitéticos: el rey Rodrigo, personaje cobarde e indigno; el príncipe Sancho, alma noble, encarnación del patriotismo y el valor. Por otra parte, la descripción de las ciudades y los pueblos dominados por los moros se puede leer como una metáfora de la España sometida desde 1823 a la ocupación francesa y al despotismo restaurado. El último rey godo es un antihéroe muy parecido a Fernando VII, y el obispo don Opas, la figura emblemática del clero español que predica la cruzada contra los liberales. La transposición se efectúa mediante no sólo el empleo del vocabulario y los motivos neoclásicos, sino el recurso a una parábola histórico-legendaria fundada en la dicotomía bien/mal. Es un procedimiento que Espronceda utilizará, perfeccionándolo, en varias de sus obras. Así, en *Blanca de Borbón* se oponen dos parejas de personajes, Blanca y Enrique (el bien), Pedro el Cruel y la Padilla (el mal); en *El estudiante de Salamanca*, Montemar (el vicio, el mal) y Elvira (la pureza, el bien); en *El Dos de Mayo*, la Corte y el pueblo, etc.

Cada secuencia de *Pelayo* tiene su estructura y su ritmo propios, y es autónoma. *Descripción de un serrallo*, *Cuadro del hambre* y las relaciones de batallas constituyen lo que en pintura se llama «escenas de género», sin relación directa ni con el tema general, ni con el plan de Lista, ni con *Pelayo*. Parece que Espronceda va perdiendo de vista el proyecto primitivo, y que le interesan más y mejor los temas y motivos que abren un campo más amplio a la sensibilidad y a la imaginación, lo que revela cierta tendencia, más o menos consciente, a una renovación

tanto de los temas como de las formas de expresión. Los tres fragmentos publicados en marzo y abril de 1835 por *El Artista* van precedidos de una nota en la que el editor afirma que forman parte de «una obra escrita según las doctrinas románticas que tan públicamente profesa el autor del *Pelayo*» (*El Artista*, 1835, I, pág. 137). Estas tres secuencias, en las que no aparece Pelayo —*Sueño de Rodrigo, Descripción de un serrallo, Cuadro del hambre*—, pertenecen al género trovadoresco y contienen elementos propios del Romanticismo primitivo, cuyos adeptos hacen hincapié en lo pintoresco, lo exótico, lo fabuloso, lo mágico y lo tenebroso.

La sonoridad del verso y la expresión siempre adecuada al tema muestran que Espronceda domina cada vez más el lenguaje poético. Pero hay que tener presente que sus estancias en París (1828-1833) se sitúan en el momento clave del paso del Romanticismo histórico al liberal y social: Víctor Hugo, en su Prefacio de *Cromwell* (1827), define la estética del drama romántico; en 1829 publica *El último día de un condenado a muerte*; el 25 de febrero de 1830 sale vencedor de la «batalla» de *Hernani*. Mientras tanto, Espronceda sigue pensando en concluir una epopeya y compone en 1830-1831 una tragedia neoclásica en endecasílabos, *Blanca de Borbón*. Ni él, ni Rivas, ni mucho menos Martínez de la Rosa, introdujeron en España, a su vuelta del exilio, el *espíritu* romántico, lo que va en contra de una idea hasta hace poco considerada como irrefutable<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Por razones desconocidas —en su relato en prosa *De Gibraltar a Lisboa, viaje histórico*, publicado en *El Pensamiento*, número 8, 15 de agosto de 1841, págs. 174-177, reproducido en Espronceda, 1954, págs. 604-608, escribirá que «llevado de mis instintos de ver mundo»—, a mediados de 1827 Espronceda emigra a Portugal, de donde será pronto expulsado, y desembarca en Londres el 15 de septiembre. Durante su exilio, que durará más de cinco años, residirá además en Bruselas, París y Burdeos. Al parecer, no desempeñó un papel relevante en las actividades de los emigrados y en sus proyectos destinados a establecer en España un régimen liberal. Unos meses después de participar en París en la insurrección llamada «de las Tres gloriosas» (27, 28 y 29 de julio de 1830), penetra en Navarra con la pequeña tropa del coronel Joaquín de Pablo durante la frustrada expedición de Vera. En mayo de 1831 toma la palabra en una asamblea de partidarios de Torrijos que se celebra en París, y anuncia su intención de fundar un periódico titulado *La Verdad*, que nunca vio la luz.

Durante el exilio empiezan las relaciones amorosas del poeta con Teresa Mancha, rapta a su esposo, Gregorio de Bayo, y que le inspirará algunos de sus mejores poemas. Regresa a su país, beneficiándose de la amnistía decretada en octubre de 1832, en los primeros días de marzo de 1833.

Admitido en mayo de 1833 en el cuerpo de los Guardias de Corps de la Real Persona, Espronceda es expulsado de él a los pocos días por razones desconocidas y desterrado a Cuéllar (Segovia), donde empezó a escribir su novela histórica *Sancho Saldaña*. En colaboración con su amigo Antonio Ros de Olano compone la comedia *Ni el tío ni el sobrino*, cuyo estreno el 29 de abril de 1834 fue un fracaso. Unos meses antes, Ventura de la Vega, Bernardino Núñez de Arenas, el mismo Ros de Olano y nuestro poeta habían fundado el periódico liberal *El Siglo*, del que salieron 14 números (21 de enero-7 de marzo de 1834; véase Marrast, 1989, págs. 266-290, 308-323); la publicación del último con los títulos de los artículos censurados encabezando espacios en blanco —según la tradición, iniciativa de Espronceda— provocó su supresión definitiva. Las poesías que publicó en *El Siglo* —*Al Sol, himno* y *Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*— aportan la prueba fehaciente de que sin lugar a dudas no volvió de su exilio empapado de Romanticismo francés, en contra de lo que han afirmado ciertos críticos.



Los años de exilio van marcados por el tardío descubrimiento no sólo de las epopeyas de Tasso y de Voltaire, sino de Ossian, en un momento en que ya había decaído mucho la afición al universo tenebroso, que para Espronceda era entonces una novedad, del vate gaélico. Así lo demuestra la profunda huella que dejaron las obras de Ossian en su poesía de entonces, y podemos pensar que él consideró que le brindarían la posibilidad de renovar su expresión poética: «Los héroes ossiánicos armonizaban los arroyos impetuosos, las cumbres ocultas en la niebla, el mar tempestuoso, la tierra árida y despoblada con su propio dolor, con sus deseos sin límites, con su energía» (Casalduero, 1983, págs. 124-125). El largo poema *Óscar y Malvina* es una rapsodia sobre motivos del poeta escocés, a quien Espronceda demuestra aquí conocer a fondo. La obra ossiánica le brinda varios elementos —atmósfera nebulosa, clima de leyenda, costumbres guerreras o primitivas— que le permiten dar un marco nuevo a la expresión de sus sentimientos. Tan fuerte es la impronta de Ossian que en la pieza autobiográfica *A la muerte de don Joaquín de Pablo* el poeta se presenta como un «joven proscrito» que «tristes lágrimas derrama» en un monte que más que al «gran Pirene» se parece al Morvén escocés, e invita a las «vírgenes tristes de Iberia» a lamentarse sobre la infeliz suerte de «nuestros héroes en fúnebre lloro» (Espronceda, 1970, págs. 161-162).

*Al Sol, himno*, punto de entronque del Neoclasicismo con el ossianismo, contiene reminiscencias de Meléndez Valdés y Lista, así como del bardo gaélico. Por primera vez Espronceda aborda un tema metafísico, imaginando la eventualidad de la extinción del astro y su desaparición definitiva en el apocalipsis que de un momento a otro puede ocurrir, cuando Dios, cansado de ver que el mal sigue reinando en el mundo, deje de ampararlo. Pero no propone ninguna solución al problema de la existencia del mal, más tarde tema central de *El diablo mundo*; se contenta con invitar al hombre a gozar de la belleza y de la juventud. Ahora, «la ingenua inocencia de sus años escolares se ha convertido en la voz de un hombre que ya tiene el acento de la desesperanza de la vida» (Casalduero, 1983, pág. 144).

En el mismo registro grave se expresa Espronceda en *A D. Diego de Alvear y Ward* (enero de 1830). Consolando a su amigo cuyo padre acaba de morir, en ningún momento alude a la vida eterna; para él, la eternidad consiste exclusivamente en la pervivencia, en la memoria de los hombres, del recuerdo de un nombre glorioso que «guarda en eternos mármoles la Historia» (Espronceda, 1970, pág. 151). En *El diablo mundo*, el anciano llegará a una conclusión más pesimista y desengañada todavía: «¿Qué hay inmortal, ni aun firme y duradero? / ¿Qué hay que la edad con su rigor no altere? / ¿No ves que todo es humo, y polvo, y viento? / ¡Loco es tu afán, inútil tu lamento!» (Espronceda, 1978, pág. 193).

### 6.3.2. La poesía patriótica del exilio

Tanto por sus motivos trillados como por su forma, *La entrada del invierno en Londres* (1828) carece de originalidad, a pesar de fundarse en la experiencia de exiliado del poeta, que recuerda su «cabaña» situada «del Manzanares en la selva umbría», tópico que da una idea del tono de esta composición, de un rigu-

roso Neoclasicismo. Los retoques posteriores del manuscrito de esta obra muestran que el poeta se esforzó, aunque sin conseguirlo, por eliminar la fraseología dieciochesca; pero también aportan la prueba de una reflexión sobre el lenguaje, que de momento no pudo surtir efecto.

Más lograda es *A la patria* (¿1829-1831?), lamentación sobre los aciagos momentos de la historia nacional. Espronceda desarrolla este tema, corriente en la poesía española desde principios del siglo XIX, desde un punto de vista nuevo, el del exiliado. A pesar de su forma rigurosa, esta composición, en la que abundan las imágenes herrerianas, resulta conmovedora; expresa con sinceridad y una emoción contenida «el melancólico dolor de un sentimiento filial casi infantil» (Casalduero, 1983, pág. 109). Algo retórico es el soneto de sonoros versos *A la muerte de Torrijos y sus compañeros* (1831), en el que Espronceda expresa su emoción y su indignación ante la traición de la que fueron víctimas el joven mariscal de campo y los 52 hombres que le acompañaban, muertos por haber intentado restablecer las libertades de su país<sup>5</sup>.

### 6.3.3. Etapa de transición: lírica y medievalismo

*A la luna* —12 estrofas sáficas muy trabajadas, según demuestra el manuscrito— es más bien convencional, pero contiene elementos que parecen autobiográficos y podrían aludir a peripecias de los amores de Teresa Mancha con el poeta (evocación de la felicidad pasada, tristeza del hombre alejado de su amada). El tema de la separación de los amantes aparece por primera vez durante el exilio, en un momento en que Espronceda sufre, o acaba de sufrir, tal separación. Es también el de la segunda parte de *Óscar y Malvina*, y de *Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*, donde va unido con el de la exaltación de la lucha por la libertad. Amantes separados serán más tarde, en circunstancias distintas, Elvira y Montemar en *El estudiante de Salamanca*, el Poeta y Teresa en *El diablo mundo* (canto II), Adán y la Salada (canto V) (Brereton, 1933, págs. 52-53, 56-57).

Dos composiciones fragmentarias de 1831-1832 —*Suave es tu sonrisa, amada mía* y *Y a la luz del crepúsculo serena*— reflejan la felicidad del amante correspondido, expresada esta vez sin retórica y con menos tópicos neoclásicos; la sensualidad que las impregna no es «literaria», sino real. Cada vez más, para plasmar poéticamente una vivencia íntima, Espronceda se aleja de la fraseología prestada. Alrededor del año 1830 vemos cómo pugna por forjarse un lenguaje propio y su personalidad se va afirmando, a la par que se va enriqueciendo la forma poética, pero muy lentamente. Espronceda sigue componiendo sonetos, romances, romancillos, pero en el exilio recurre a la lira o a la estrofa alirada; utiliza la octava real, tradicionalmente reservada por los preceptistas a la epopeya.

<sup>5</sup> El 4 de diciembre de 1831, el mariscal de campo José María de Torrijos y sus compañeros desembarcaron con este fin en Fuengirola; el gobernador militar de Málaga, Vicente González Moreno, había informado reservadamente al oficial que favorecería la empresa. Pero era una trampa: el 10 del mismo mes, los 53 hombres fueron fusilados sin haber sido juzgados.

como vehículo de un desahogo sentimental en *Y a la luz del crepúsculo serena*; en *A Matilde*, emplea con gran virtuosismo la cuarteta aguda con asonancias y rimas internas.

Uno de los últimos escritos (fines de 1832 o principios de 1833) compuestos en el exilio por Espronceda, *Cuento*, mitad en prosa, mitad en verso, se sitúa ya dentro de la corriente caballeresca que, en 1835-1836, ilustrarán muchos colaboradores de *El Artista*. Es el principio de una historia fabulosa —la aparición de una ninfa a un caballero que está descansando en la orilla de un río—, que el poeta interrumpe de manera abrupta, pretextando haberla copiado de un manuscrito truncado.

Esta etapa de transición parece caracterizada por cierta indecisión, como muestra la cronología. En un primer momento, Espronceda busca nuevas fuentes de inspiración en el exotismo histórico y geográfico, en la exaltación del pasado, tendencia que pudo contribuir a acentuar la composición *pro pane lucrando* de su novela histórica *Sancho Saldaña*. Emprende hacia 1833-1834 la composición de *El canto del cruzado*, que dejará sin concluir. El 25 de enero de 1835, *El Artista* da a conocer la *Canción del pirata*, en la cual no sólo demuestra que se ha librado definitivamente del Neoclasicismo, sino que ha roto con el Romanticismo pseudohistórico. Sin embargo, responden todavía a la estética de éste, fundada en la resurrección del pasado heroico y la evocación de costumbres pintorescas, las secuencias del *Pelayo* que publica —o deja que sus amigos publiquen, lo que viene a ser lo mismo— en la citada revista en marzo y abril de 1835. Por fin, el panfleto *El Pastor Clasiquino*, que publica *El Artista* del 24 de mayo siguiente, marca la ruptura definitiva de Espronceda con el Neoclasicismo, que también rechazan los colaboradores de la citada revista. Pero, en tanto ellos siguen cantando una idílica Edad Media y una sociedad caballeresca ideal, pronto Espronceda abandona lo que considera un nuevo formalismo, entendiendo que adoptar el disfraz medieval viene a ser forjarse un mundo tan artificial y falso como el pastoril o el anacreóntico, y volver la espalda a la realidad cotidiana. Liberal sincero, no era hombre nuestro poeta para continuar refugiándose en un pasado proclamado por definición glorioso y heroico, cuando la situación política se hacía cada día más crítica en España. No tardó en encontrar su verdadero camino, el del Romanticismo social.

#### 6.3.4. La rebelión romántica

En los dos últimos tomos de su novela *Sancho Saldaña*, Espronceda introduce alusiones numerosas a acontecimientos contemporáneos y juicios severos o de una mordaz ironía sobre aspectos de la actualidad social o política (véase al respecto Marrast, 1989, págs. 338-346), señal inequívoca de un inminente cambio de rumbo en su trayectoria. Cuando Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo acogen en *El Artista* la *Canción del pirata*, es muy posible que la consideren únicamente como una contribución más al exotismo geográfico, sin darse claramente cuenta de todo lo nuevo que aporta a la poesía española.

Por su polimetría sin precedentes en la obra del poeta, esta canción demuestra un perfecto dominio de la versificación. Por su contenido, marca el principio



de una nueva etapa en el curso de la cual las poesías de temática ya social —protagonizadas por personajes hasta la fecha no admitidos en la poesía por indecorosos—, ya política, alternan con composiciones subjetivas, cuyos temas remiten a la desilusión, el desengaño y la rebeldía, componentes del espíritu romántico. Sin sacrificar a la facilidad, la *Canción del pirata* es asequible a toda clase de lectores: a diferencia de la poesía neoclásica, no contiene ni alusión ni referencia implícita o explícita que necesite la posesión por el lector de un importante *bagaje* cultural. Los motivos se siguen según un orden lineal dentro de una estructura sencilla y armoniosa. Tales son las razones del éxito popular inmediato de esta composición.

Con el pirata hace su entrada triunfal en la poesía española una de las figuras arquetípicas del titanismo romántico europeo: aventureros, forajidos, marginados, dotados, a consecuencia de su condición, de un espíritu rebelde que los lleva a rechazar los valores admitidos del mundo en que viven, y les inspira el desprecio de la sociedad que los rechaza, al que se añade en ciertos casos un profundo sentimiento de solidaridad humana, de generosidad, de amor a la libertad y a la justicia.

La «moralaja» de la *Canción del pirata* es que los hombres no pueden disfrutar de la libertad sino fuera del marco estrecho de una sociedad mezquina. Pero el protagonista expresa su profesión de fe en términos más bien moderados; además, es tanto más «aceptable» cuanto que ejerce su actividad en un mar lejano, por lo cual el lector contemporáneo del poeta no lo considera «peligroso». Inaceptable en el ambiente de la época era el protagonista de *El mendigo*, que en una parábola realista denuncia, con un cinismo tranquilo y por ello tenido por ofensivo, la moral rutinaria, la hipocresía, el egoísmo y el fariseísmo de las clases acomodadas.

En *El verdugo* y *El reo de muerte*, Espronceda expresa la protesta de dos hombres que la práctica de la pena de muerte pone un día en presencia uno de otro. No introduce ningún elemento anecdótico, conservando así en sus personajes un carácter arquetípico; no nos informa de sus antecedentes o rasgos personales, porque es innecesario: su propósito es plantear al más alto nivel los problemas que afectan a estos hombres. Ambos son seres rechazados por la sociedad: el reo, porque el código moral de ésta prescribe su eliminación física; el segundo, porque su oficio le convierte en un ser maldito.

En estas cuatro canciones «aparecen determinadas ideas que demuestran una visión del mundo perfectamente coherente, tales como la ausencia de sentimiento religioso; una moral fundada en el respeto del hombre; la denuncia de valores basados en realidad en la hipocresía, la cobardía o la inconsciencia, y de ritos y prácticas rutinarias que constituyen una serie de coartadas formalistas; condena los “buenos sentimientos” de orígenes poco confesables, las trabas y obligaciones impuestas para mantener contra viento y marea un orden que el poeta juzga irrisorio y artificial» (Marrast, 1989, págs. 448-449).

La poesía de Espronceda responde ahora en todos sus puntos a la definición de literatura por la que Larra abogaba en enero de 1836: «Una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad [...] al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda, enseñando verdades a

quienes interesa saberlas; mostrando al hombre no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle [...]» (Larra, 1960, I, págs. 130-134).

Que la poesía ha dejado definitivamente de ser para Espronceda una actividad lúdica o un mero ejercicio retórico lo demuestran tres poesías de contenido político, *Canto del cosaco* (1838), *El Dos de Mayo* y *A la traslación de las cenizas de Napoleón* (ambas de 1840). La primera es una implacable y mordaz sátira de la burguesía europea, de un espíritu mercantilista y exclusivo afán de enriquecerse, de la ausencia en ella de todo ideal elevado, que acabarán por llevar todo el continente a la catástrofe final. Juan M.<sup>a</sup> Díez Taboada sitúa acertadamente *El Dos de Mayo* en la tradición de las poesías del mismo tema: «Espronceda ha vivido su patriotismo dentro de un fuerte contraste que le marca hondamente, lo mismo que a toda su generación. Los miembros de ésta han nacido y vivido su infancia bajo el efecto inmediato, heroico y glorioso de la Guerra de la Independencia y la fecha sublime del Dos de Mayo», pero han sido defraudados por Fernando VII: «por esto el recuerdo de la guerra y el Dos de Mayo desata en los románticos un lamento y no una exaltación, y el patriotismo de los románticos es más doloroso, a veces incluso contradictorio, frente al patriotismo victorioso de [...] un Quintana, un Gallego o un Arriaza» (Espronceda, 1984, pág. 51). *A la traslación de las cenizas de Napoleón* es un furibundo ataque a Luis Felipe de Francia, el «rey mercader», y a la burguesía francesa, reducida por su «miseria y avidez» a rendir, falta de ideal y de grandes hombres, culto a «un cadáver no más», el de Napoleón <sup>6</sup>.

«El hecho de que Espronceda escribiera malos poemas de combate no empaña en nada la sinceridad de su actitud política» (Carnero, 1974a, pág. 35) <sup>7</sup>. Es

<sup>6</sup> Un poco más tarde, el poeta publicó en el número 19, de mayo de 1841, de *El Pensamiento* su artículo *Política general*, en el que expresa las mismas ideas: «Napoleón agotó cuanto en pompa y en grandeza habían creado los anteriores siglos [...] Las calamidades de la guerra impusieron con el sello profundo de su fuerza la marca que a la sociedad moderna distingue, el espíritu mercantil, mezquino en su principio y siempre impulsado por el sórdido estímulo del interés [...]» (Espronceda, 1954, págs. 593-594).

<sup>7</sup> Desde su vuelta del exilio, Espronceda comparte su actividad entre la creación literaria, el periodismo y la acción política. Pronto conoce la celebridad: en 1835 figura entre los fundadores del nuevo Ateneo de Madrid, y en 1837 es miembro de la junta directiva del Liceo Artístico y Literario, donde en marzo de 1839 ocupa la cátedra de Literatura Comparada. Publica artículos sobre temas políticos y sociales (*Libertad, igualdad, fraternidad* y *El Gobierno y la Bolsa*, en *El Español*, enero y marzo de 1835). En abril de 1836 muestra sus dotes de polemista denunciando los errores de la política del primer ministro en su folleto *El ministerio Mendizábal*. En marzo de 1834 fue uno de los primeros alistados en la Milicia Nacional; en julio del mismo año es detenido y desterrado de Madrid con otros miembros de la sociedad secreta La Isabelina, que conspiraba contra el Gobierno de Martínez de la Rosa. En julio de 1838 es candidato «exaltado» a diputado por Badajoz; en septiembre de 1840 forma parte de una Junta republicana con Pedro Méndez Vigo, Lorenzo Calvo de Rozas y el conde de las Navas, su futuro albacea; el 18 de octubre siguiente pronuncia la defensa del periódico republicano *El Huracán*, denunciado por subversivo, y absuelto por el jurado al que la elocuencia del poeta supo convencer. Nombrado secretario de legación en los Países Bajos en noviembre de 1841, vuelve a Madrid a principios de 1842 para tomar asiento en el Congreso el 1.º de marzo, habiendo sido invalidada la elección en Almería del diputado del que era suplente. Asistió asiduamente a las sesiones de

un juicio exacto desde el punto de vista estrictamente estético. Sin embargo, en ellos, a pesar de su tono mesiánico, de cierto énfasis, de su estilo algo ampuloso, «el acento político en la poesía cobra una dimensión social y humanitaria» nueva, escribe Romero Tobar, para quien estas tres composiciones «corresponden al ciclo de la poesía profética del Romanticismo europeo [...] en que el poeta no sólo reprueba la aristocracia [...] la corrupción moral de la “caduca Europa” o el espíritu mercantil que ha establecido la burguesía dominante [...] sino que, más allá de todo, propone una entusiasta campaña de apostolado social que levante los ánimos y remueva las conciencias [...]» (Espronceda, 1986, pág. XLI).

Tres composiciones traducen el desengaño amoroso: *A una estrella*, *A Jarifa en una orgía* y *A \*\*\* dedicándole estas poesías*. Con matices distintos, expresan el malestar, la desesperación, la angustia, el dolor de ver «marchitas ya las juveniles flores», y el sufrimiento, componentes todos del mal del siglo. Rechaza Espronceda los placeres frívolos, especialmente los de la carne, porque, si bien permiten olvidar un corto instante el dolor íntimo que roe el corazón, dejan luego un sabor amargo e inducen a un profundo *taedium vitae* ante la imposibilidad de satisfacer la sed de lo absoluto. Tal inquietud, propia de la mentalidad romántica, no tiene remedio, ya que el poeta se niega a conformarse con la existencia del mal, a aceptar que éste tenga por compensación la felicidad eterna en un más allá en el que no cree. *A una estrella* recoge el eco de la separación de Espronceda y Teresa (fines de 1836 o principios de 1837): los versos 64-87 aluden a un amor desgraciado y muerto para el poeta, quien recurre al tema de la estrella como metáfora de la felicidad pasada. En *A Jarifa en una orgía* (1840), «dura imprecación contra el amor y el placer sexual por lo que de efímero hay en ellos, Espronceda llega al ápice de la desesperación. [...] Busca en las caricias de una prostituta y en los excesos del alcohol la armonía perdida. Dios castiga al hombre [...] por buscar en el amor transitorio una verdad eterna. No hay placer en el mundo ni dicha en la tierra. El amor es sólo óptica ilusoria», escribe Benítez (Espronceda, 1991, págs. 40-41).

### 6.3.5. *El estudiante de Salamanca*, expresión del titanismo romántico

Este poema narrativo subtítuloado *cuento* (¿1835?-¿1840?) es único en su género en la literatura española: empieza como un relato histórico terrorífico y acaba en parábola de la rebelión titánica<sup>8</sup>.

---

las Cortes y tomó cinco veces la palabra, demostrando en sus intervenciones un profundo conocimiento de las cuestiones políticas y económicas. El 23 de mayo, después de una atroz agonía que se prolongó una noche entera, sucumbió a una enfermedad de la garganta —al parecer, el garrotillo—, siendo enterrado el día siguiente, y acompañado al campamento del Sur por una numerosa comitiva en la que figuraban los más famosos representantes de las Bellas Letras, las artes y la política. Había cumplido treinta y cuatro años dos meses antes.

<sup>8</sup> *El estudiante de Salamanca* se compone de cuatro partes. La primera sitúa la acción de noche, en una Salamanca tenebrosa, y una supuesta calle del Ataúd y presenta a los



Tradicionalmente en las ficciones hagiográficas hispanas el pecador acaba más o menos tarde por arrepentirse —incluso a veces abandona la «vida libre» por la «vida santa», como en *El rufián dichoso* de Cervantes— y merece la misericordia divina. Ahora, por primera vez en la literatura española, un personaje, Félix de Montemar, se niega, incluso en el último trance, a adoptar tal actitud de sumisión y persiste en su rebeldía hasta su destrucción física, al igual que el don Juan de Molière.

A la rebeldía del *homo romanticus* tal como la ilustra *El estudiante de Salamanca*, dio el crítico Václav Černý el nombre de «titanismo»: «Los titanes modernos no aspiran a sustituir a los dioses [...] Piensan que sus aspiraciones encuentran su justificación en la razón y el sentimiento moral humano, en nombre de los cuales protestan y se rebelan contra el régimen de hecho, establecido en la Tierra por la Divinidad, régimen que para ellos no es ni racional ni moral, sino que incluso intenta encubrir sus anomalías morales bajo el pretexto de que son ininteligibles por la razón humana» (Černý, 1935, pág. 17).

Esta definición permite comprender mejor la significación del personaje de Félix de Montemar. Tal actitud de desafío al mundo y a Dios procede de la duda, de la negación de las normas sociales, la indiferencia ante la vida o la muerte y la afirmación de la libertad. Dos rebeldes han precedido a Montemar en la poesía de Espronceda, el pirata y el mendigo, cuya concepción de la vida comparte, pero hasta las últimas consecuencias; es «alma fiera e insolente, / irreligioso y valiente, / [...] / en los labios la ironía, / nada teme y todo fía / de su espada y su valor / [...] / ni el porvenir temió nunca, / ni recuerda en lo pasado [...]» (Espronceda, 1978, págs. 91-92); y más lejos: «la vida es la vida; cuando ella se acaba / acaba también con ella el placer / De inciertos pesares, ¿por qué hacerla esclava? / Para mí no hay nunca mañana ni ayer, / Si mañana muero, que sea en mal hora / o en buena, cual dicen, ¿qué me importa a mí? / Goce yo el presente, disfrute yo ahora / y el diablo me lleve si quiere al morir» (Espronceda, 1978, pág. 131).

---

protagonistas en sendos retratos fuertemente contrastados: el estudiante Félix de Montemar, bravucón, «segundo don Juan Tenorio», embozado y blandiendo una espada «que aun sangre [...] destila», y «la inocente y desdichada Elvira», su última conquista a la que acaba de abandonar. A esta tierna e infeliz joven está dedicada la segunda parte, donde se reproduce la carta de despedida que escribe a su ingrato amante antes de morir. La tercera parte es un «cuadro dramático» en forma dialogada que se desarrolla en un garito, y en el que intervienen Montemar, unos jugadores, y luego don Diego de Pastrana, hermano de Elvira. Don Diego desafía a don Félix; ambos salen. Al principio de la parte cuarta, Montemar acaba de matar «de Elvira el vengativo hermano»; en la calle del Ataúd encuentra a una mujer tapada a la que sigue, y que tres veces le advierte de que «hay riesgo en seguir[la]», con lo que sólo consigue picar más la curiosidad del estudiante; de paso por otra calle, éste ve pasar una comitiva fúnebre, y «horrorizado con espanto ve / que el uno don Diego de Pastrana era / y el otro [...] cra él». Recorriendo un paisaje urbano de pesadilla cada vez más terrorífico, sigue a la misteriosa mujer tapada por un largo corredor, y luego por una eterna espiral para terminar precipitado en un abismo —la morada de los muertos— donde tiene lugar el «casamiento en la muerte», cuyo testigo es don Diego de Pastrana, de Montemar con la tapada, que se revela ser el esqueleto de la difunta Elvira, en cuyos brazos muere ahogado el atrevido joven, que recibirá así su castigo, pero sin pedir perdón «al Dios por quien jura capaz de arrostrar».

Aunque ambos proclaman, en términos casi idénticos «y para mí no hay mañana / ni hay ayer», la diferencia —importantísima— entre el mendigo y Montemar es que si el primero saca provecho de la hipocresía y de la mala conciencia de la sociedad burguesa, sin más inquietudes metafísicas, en cambio el segundo es «el hombre en fin que en su ansiedad quebranta / su límite a la cárcel de la vida / y a Dios llama ante él a darle cuenta, / y descubrir su inmensidad intenta» (*Ibíd.*, pág. 141).

Ello invita a no tomar al pie de la letra, sino todo lo contrario, la interpretación de la «pública voz» según la cual «¡aquella noche el diablo a Salamanca / había, en fin, por Montemar venido!» (pág. 156).

La parábola de Espronceda tiene un significado diametralmente opuesto: «La buena gente de Salamanca explica la aventura de D. Félix según la concepción tradicional del Bien y del Mal. Para ellos, sólo puede ser el diablo el que ha venido a llevarse al hombre que le había vendido su alma, ya que ésta es la única explicación conforme al orden lógico de las relaciones entre la criatura y el poder divino según la moral cristiana [...] La verdadera moraleja del cuento, Espronceda la expresará sin ambigüedades en *A Jarifa en una orgía*: «Que así castiga Dios al alma osada / que aspira loca, en su delirio insano, / de la verdad para el mortal vedada / a descubrir el insondable arcano» (Marrast, 1989, págs. 631-632).

Numerosos comentaristas han insistido, y con razón, sobre el virtuosismo de la polimetría de la «escala métrica» del final del canto IV <sup>9</sup>, y a ellos remitimos. Carnero (1974a, pág. 70) pone acertadamente en relación este cuento con la novela histórica contemporánea, en la que «lo sobrenatural es [...] planteado como efecto de una alucinación de los personajes o como interpretación apresurada de una serie compleja de acontecimientos que, una vez analizados, se demuestra plausible y natural [...] Espronceda tuvo, al desestimar en *El estudiante de Salamanca* esas yugulaciones de la libre ficción, una gran audacia; el supernaturalismo nunca queda *explicado* por el poema mismo, sino que el poema es quien nos fuerza a creer en lo sobrenatural. Aunque el hecho de que el descenso de D. Félix a los infiernos transcurra en la España de los Austrias y no en la de Mendizábal es un paliativo de esta audacia».

### 6.3.6. *El diablo mundo*

Este gran poema, que su prematura muerte no le permitirá concluir, fue editado al principio, a partir de julio de 1840, bajo la forma de cuadernos baratos (5 reales), primera aplicación en España a la poesía del sistema de publicación de la novela por entregas, y ello por voluntad del poeta, que deseaba dirigirse al más amplio público posible. A tales lectores habla el editor Boix en el prospecto cuando precisa que *El diablo mundo* «pertenece a un género absolutamente nuevo en España, y que tiene también muy pocos puntos de contacto con los gé-

<sup>9</sup> Los aspectos estilísticos y lingüísticos de *El estudiante de Salamanca* han sido estudiados cuidadosamente por D. Ynduráin, 1971, págs. 169-388.

neros de literatura que han cultivado los más célebres poetas del mundo» (Espronceda, 1978, pág. 159)<sup>10</sup>.

Antonio Ros de Olano escribió para *El diablo mundo* un prólogo algo confuso y cargado de hiperbólicos elogios; pero, dada la estrecha amistad que lo unía con el poeta, podemos pensar que es fiel reflejo del propósito de Espronceda. Buscando su inspiración en «la cabeza», pero también en su «corazón impresionable», como conviene a la época «de reflexión y examen» en la que vive, Espronceda aspira «a compendiar la humanidad en un libro, y lo primero que al empezarlo ha hecho ha sido romper todos los preceptos establecidos, excepto el de la unidad lógica» (*Ibíd.*, págs. 164-165). En realidad, este concepto de «unidad lógica» debe entenderse *lato sensu*, dado el carácter de la obra tal como lo define el poeta, dirigiéndose al lector: «Nada menos te ofrezco que un poema / con lances raros y revuelto asunto, / de nuestro mundo y sociedad emblema, / que hemos de recorrer punto por punto» (pág. 214).

Para ello se propone recurrir, según se le antoje, a toda clase de discursos literarios: «En varias formas, con diverso estilo, / en diferentes géneros, calzando / ora el coturno trágico de Esquilo, / ora la trompa épica sonando, / ora cantando plácido y tranquilo, / ora en trivial lenguaje, ora burlando, / conforme esté mi humor, porque a él me ajusto, / y allá van versos donde va mi gusto» (*Ibíd.*).

El hilo conductor de este compendio de «la humanidad en un libro» es el personaje que el tío Lucas nombrará Adán, el cual «despierta una buena mañana hombre adulto, pero regenerado, sin memoria del pasado ni conocimiento de la vida, inocente, inmaculado, y naturalmente bueno [...] un ser a la vez dotado de raciocinio y de la facultad de pensar en abstracto como un hombre maduro, y sensible al mal como un niño» (Černý, 1935, pág. 356).

<sup>10</sup> En la Introducción, los espíritus del mal celebran su libertad recobrada. El poeta escucha sus voces y sus coros, que acalla una figura de «colosal estatura», encarnación del mal, quien revela que su condición es ser el motor del mundo. En el canto I, medita de noche un sabio anciano que renuncia a conocer el secreto de la vida; se duerme, y en su sueño le aparece la Muerte, que le ofrece el eterno reposo. Pero se presenta la Inmortalidad, que viene a brindarle una eterna juventud, que acepta el anciano. El canto II es el famoso *Canto a Teresa*, magnífica elegía al difunto gran amor del poeta. En el canto III, el anciano rejuvenecido despierta y sale desnudo a la calle, provocando un gran alboroto, y es llevado a la cárcel. En el canto IV, realiza su educación gracias a su compañero de prisión, el tío Lucas, delincuente empedernido de cuya hija, Salada, se enamora; ella logra hacerlo poner en libertad. En el cuadro I del canto V se sitúa en una taberna del Avapiés. Adán confiesa a Salada que ambiciona formar parte de la sociedad elegante. En el cuadro II, estamos en casa de Salada. Los hombres del hampa del cuadro anterior vienen a proponer a Adán que se junte con ellos para entrar a robar en el palacio de una condesa. Mientras los demás se apoderan de su botín (canto VI), poniendo en marcha el mecanismo de un reloj de música, Adán la despierta, y luego la defiende contra sus compañeros; salen todos precipitadamente oyendo voces fuera. Pasando por una calle, Adán ve a una anciana que, en un burdel, está velando a su hija muerta, mientras cerca se oye el estruendo de una fiesta. Adán pregunta a la madre si no existe medio de volver la difunta a la vida, y si Dios no podría ceder a su ruego y resucitarla.



Tal procedimiento no constituye una novedad, y muchos críticos han buscado lo que *El diablo mundo* debe al *Fausto* de Goethe<sup>11</sup> o al cuento de Voltaire *El ingenuo*. Ya advertía Ros de Olano en su prólogo todo lo que distingue Fausto de Adán: «Fausto no es más que un mancebo a medias, porque su corazón es siempre el del doctor, y esto le hace no participar nunca de los placeres en sazón, antes por el contrario están siempre empozoñados por el juicio» (Espronceda, 1978, pág. 167). Mientras que el anciano de Espronceda, al recobrar la juventud, pierde toda su experiencia humana anterior y desaparece de su memoria todo el saber acumulado año tras año. En cuanto a Voltaire, es muy posible que Espronceda se haya valido —quizá inconscientemente— de algunos temas o situaciones de su cuento (Martinengo, 1962, págs. 83-91).

Antes de lanzar al anciano rejuvenecido a correr mundo, Espronceda plantea en la Introducción el problema del mal dando la palabra a Satán, que se interroga sobre Dios y las relaciones de éste con los hombres.

Como escribimos en otro lugar, «algunos poetas han ilustrado este combate interior por medio del mito de Prometeo, encarnación de la criatura humana en lucha contra Dios o los dioses; para otros, Satán representa el espíritu en rebelión contra la ignorancia sostenida por el fanatismo. En el poema de Espronceda, el mal forma parte del hombre y, por consiguiente, de la sociedad de los hombres, del mundo» (Espronceda, 1978, pág. 65).

El protagonista de *El diablo mundo* descubre paso a paso, a través de experiencias sucesivas, la existencia del mal, y ello desde su primera salida, desnudo, por las calles de la capital, en las que su aparición no provoca sino reacciones de hostilidad (canto III). La descripción humorística del alboroto que se produce entonces brinda a Espronceda la oportunidad de bosquejar sin indulgencia algunos tipos de la sociedad madrileña: el pintor que «no inspiraciones pide [...] a Dios sino doblones» (*Ibíd.*, pág. 255); el «romántico joven periodista, / que en escribir se ocupa folletines, / de alma gastada y botas de charol» (*Ibíd.*). —¿trasunto caricaturesco del propio Espronceda?—; el regidor y casero de la casa de huéspedes que odia «no menos al partido moderado / que a los cuatro anarquistas» y lee *Las ruinas de Palmira* de Volney (pág. 250). Más lejos, apunta Carnero (1974a, pág. 83), «la sátira política [...] vuelve a partir de “órdenes dan que apresten los cañones” (Espronceda, 1978, pág. 262), caricatura del terror del partido progresista, de la mala conciencia de un gobierno que no cuenta con el consenso de aquellos a quienes dice representar y ve conspiraciones por todas partes», sátira que culmina en la siguiente octava y las tres que le siguen: «¡Oh imbécil, necia y arraigada en vicios / turba de viejos que ha mandado y manda! / Ruinas soñar os hace y precipicios / vuestra codicia vil que así os demanda. / ¿Pensáis tal vez que los robustos quicios / del mundo saltarán si aprisa anda, / porque son torpes vuestros pasos viles, / tropel asustadizo de reptiles?» (*Ibíd.*, pág. 264).

Durante el año que el joven pasa en la cárcel (canto IV), el tío Lucas lo alecciona y le da consejos sacados de su larga experiencia de delincuente. Adán se muestra reacio a aceptar la filosofía cínica que el anciano criminal le enseña:

<sup>11</sup> Martinengo, 1966, ha demostrado que Espronceda leyó el *Fausto* de Goethe, en la traducción francesa publicada por Albert Stapfer en 1825 en París.

«¿Será del hombre el hombre el enemigo, / y en medio de los hombres solitario, / él su sola esperanza y solo amigo / verá en su hermano su mejor contrario?» (pág. 295).

El amor de la Salada le hará olvidar un tiempo sus dudas acerca de la necesidad de resignarse a la existencia del mal y a las desigualdades que existen en la sociedad. Más tarde, huirá del palacio de la condesa de Alcira «sin llevarse nada, porque lo que él desea no es robar los bienes de una clase social sino ser admitido en ella» (Carnero, 1974a, pág. 91). Le preocupa su promoción social, hasta el punto que la Salada llega a creer que ha dejado de amarla: «Cada vez que Salada habla de amor a Adán, le sale el mozo con una evocación lírica de la manera de ser y hacer de la buena sociedad, o con toda una serie de interrogantes reveladores de un intenso deseo de integración» (*Ibíd.*, pág. 87). Huyendo instintivamente del mal —representado para él por la gente del hampa y los ladrones que ha acompañado—, y movido por un maniqueísmo somero, piensa candorosamente encontrar el bien arrimándose a la «buena sociedad».

En *El diablo mundo* no hay encarnación humana individualizada del mal, porque existe en todos los seres, lo que no sabe todavía Adán. El mundo se mofa de la inocencia y los sentimientos puros, de manera que la historia del anciano rejuvenecido no podía desembocar sino en un fracaso, ya que no existe la pureza. El problema no tiene solución: Espronceda considera que no se puede escapar del mal, y descartando la posibilidad de entregarse a la contemplación como medio de olvidar su existencia, sucumbe al desengaño. «La escena más importante en que se revela el titanismo de *El diablo mundo* [...] es la que se desarrolla en el prostíbulo donde Adán, en el canto VI, encuentra a la anciana que está velando el cadáver de su hija [...] Espronceda hace aquí hincapié en la contradicción *moral* de la situación y echa la culpa al orden impuesto al mundo por la cruel divinidad [...] Adán es como un niño que ve la muerte por primera vez, lo que lo conmueve profundamente, pero también es un hombre adulto [quien] empieza en seguida a reflexionar sobre esta cuestión y plantea la problemática de la muerte y el mal en el mundo. ¿Por qué acepta Dios el infortunio de la anciana madre? [...] En el proceso titánico, el acusado es Dios, y el acusador, la conciencia del hombre presa del mal inmerecido» (Černý, 1935, págs. 357-358).

Es muy probable que, de haber podido proseguir la composición del poema y concluirlo, según dijimos (Espronceda, 1978, pág. 50), «su protagonista hubiera traspasado en sus aventuras los límites del estrecho recinto de la capital de España, o al menos adquirido una dimensión simbólica más amplia».

*El diablo mundo* es una obra única, singular no sólo por la originalidad de su tema sino por su polifacetismo, tanto temático como estilístico y formal. De esta múltiple variedad habla en términos metafóricos Ros de Olano en su Prólogo: «Esa *sinuosidad* del *diablo mundo* es la superficie de la tierra: aquí un valle, más adelante un monte, flores y espinas, aridez y verdura, chozas y palacios, pozas inmundas, arroyos serenos y ríos despeñados» (Espronceda, 1978, pág. 166). Martinengo ha preferido el término «polimorfismo» para proponer un nuevo enfoque de las posibles influencias que se pueden detectar en el poema; demostró que *El diablo mundo* tiene una unidad profunda que las comparaciones superficiales con obras de otros escritores no permitían descubrir, y lo define como «una suerte de epopeya humorística [...] un fiel reflejo del gran teatro del

mundo, sobre cuyas tablas se representan escenas en las que la risa —ora alegre, ora resignada, ora amarga— desempeña el papel más importante» (Martinengo, 1962, págs. 136-137). Sin embargo, el notable estudio del hispanista italiano no apura el tema del polifacetismo esproncediano. Para dar cuenta de él proponemos apelar a una categoría que nos parece pertinente: la sátira menipea, cuyas características definió Bajtín en su libro sobre Dostoievski<sup>12</sup>.

Claro está que, lo mismo que el escritor ruso, Espronceda renueva estas características, y no se inspira *directa y conscientemente* en la menipea antigua. Dicho esto, no cabe duda de que, a la luz de esta teoría, se esclarece con mayor nitidez la estructura de *El diablo mundo*, en que de cada una de las características de la menipea definidas por Bajtín abundan los ejemplos, de los que sólo se pueden ofrecer aquí algunos. El contraste entre simbolismo y «naturalismo de los bajos fondos» aparece varias veces, especialmente en el canto IV (consejos del tío Lucas frente a descripción de la pasión amorosa de Adán y la Salada) y en el canto V (taberna frente a palacio, prostíbulo frente a sala mortuoria); las «preguntas últimas» forman el tema de la Introducción, del final del canto V, y en cierta medida del fragmento *El ángel y el poeta*; infracciones a las «normas codificadas» de la sociedad son el comportamiento de Adán desnudo, la «moral» de los personajes de la taberna; en cuanto al pluriestilismo y la pluritonalidad, son las características fundamentales del poema, en el que los problemas sociales y políticos ocupan un lugar preferente.

En consecuencia, la unidad del poema, a pesar de habernos llegado inconcluso, reside precisamente en el «polimorfismo» o la «sinuosidad» que constituye su carácter intrínseco, conforme a la octava más arriba citada, en la que Espronceda lo define. Siendo así, se explica y justifica plenamente «la adaptación al castellano de la *manera* byroniana de *Don Juan* [...] En este canto I de *El diablo mundo*, verdadero hito de la poesía española de todos los tiempos, perfecciona Espronceda tanto el lenguaje coloquial byroniano como el intimista sentimental

---

<sup>12</sup> El ilustre crítico ha presentado la teoría del género en su libro *La poétique de Dostoievski* (1970). Las 14 características de la menipea son: 1) elemento cómico importante, 2) libertad excepcional de la invención filosófica y temática; 3) las peripecias y fantasmagorías más desbocadas tienen por motivación y justificación internas un propósito exclusivamente conceptual y filosófico; 4) presencia frecuente de un naturalismo de los bajos fondos desmedido y grosero (según nuestro punto de vista); 5) imaginación audaz y fantástica, meditación sobre el mundo llevada hasta sus límites: las «preguntas últimas»; 6) paso de la tierra al Olimpo y a los infiernos; 7) observación hecha según un enfoque inhabitual; 8) estados psíquicos anormales: demencia, desdoblamiento de la personalidad, ensueños extravagantes; 9) escenas escandalosas, comportamientos excéntricos, palabras y manifestaciones indecorosas, infracciones del curso habitual y «decente» de las cosas, de las normas codificadas de las costumbres y la etiqueta; 10) contrastes fortísimos, oximorones: la he-taira virtuosa, el decaimiento y la purificación, la riqueza y la pobreza, transformaciones repentinas, cambios bruscos; 11) una dosis de utopía; 12) recurrencia frecuente a géneros «intercalares»: novelas cortas, cartas, discursos de oradores, etc.; 13) los géneros intercalares refuerzan el pluriestilismo y la pluritonalidad, y 14) interés por los problemas sociopolíticos contemporáneos. La diatriba y el soliloquio —también presentes en *El diablo mundo*— se han desarrollado en la órbita de la menipea, intercalándose en ella o fundiéndose con ella, añade Bajtín.



e introspectivo» (Carnero, 1974a, pág. 77). Siendo así, encaja perfectamente en el poema el *Canto a Teresa*.

Sobre este canto, escribe Carnero (*Ibíd.*, pág. 79): «Lo que exigía el poema en cuanto a contenido (el tema del amor) lo rechazaba el poema en cuanto a lenguaje (el lenguaje del amor). La única solución para lograr esa doble coherencia [...] hubiera sido escribir un poema de tema amoroso, pero en un lenguaje narrativo e impersonal. Dudo que tal poema se hubiera podido escribir en 1840 [...] Así que optó por sacrificar la coherencia de su más ambiciosa obra». Benítez (Espronceda, 1991, págs. 51-52) ofrece el balance crítico del *Canto a Teresa*: «Críticos tan esclarecidos como Casaldueño consideran que ese *Canto* no tiene relación con el resto del poema, basados en la aclaración de Espronceda mismo [...] Marrast interpreta [...] esta nota como un rechazo de la poesía elegíaca en beneficio de lo épico o filosófico<sup>13</sup>. Sin ese canto, *El diablo mundo* pierde para mí todo sentido [...]. Nunca ha llegado más hondamente Espronceda a expresar la aridez del dolor. No son las lágrimas, sino el sarcasmo y la blasfemia, la única posible reacción ante la crueldad de la vida, la realidad de la muerte, la indiferencia social». Las conclusiones de los dos últimos estudiosos no son contradictorias: enfocando *El diablo mundo* como una sátira menipea, este canto II se intercala sin la menor violencia en el relato, en virtud del principio de pluriestilismo.

Desde el siglo pasado hasta bien entrado el nuestro, varios críticos —entre los cuales no podía faltar Menéndez Pelayo— han dicho que Espronceda fracasó en su intento de «compendiar la humanidad en un libro», según las palabras de Ros de Olano. Algo severo parece el juicio de Jaime Gil de Biedma: «A pesar de sus fallos y del innegable matiz provinciano de sus pretensiones trascendentales, *El diablo mundo* es sin duda la obra más interesante del Romanticismo español» (Espronceda, 1966, pág. 19). Carnero (1974a, pág. 82) con razón escribe a propósito del canto III: «Las digresiones son farragosas y, en general, Espronceda no logra aquí tener gracia», alabando por otra parte el uso adecuado del

---

<sup>13</sup> Partiendo de tal hipótesis, fundada en los versos de *A la traslación...* en que Espronceda expresa su deseo de renunciar a los «estériles lamentos», concluíamos en efecto que por ello había que tomar al pie de la letra la nota del poeta: «Este canto es un desahogo de mi corazón; sáltelo el que no quiera leerlo sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna con el poema», pensando que, quizá apremiado por su editor, le había propuesto publicar el famoso canto en la tercera entrega (Espronceda, 1978, pág. 49). Tal interpretación nos parece ahora improcedente, por contradecir la concepción del poema como menipea. En el manuscrito del *Canto a Teresa*, la nota está redactada como sigue: «Este canto 2.º es un desahogo de mi corazón. Tal vez mis quejas parezcan fastidiosas y fuera de propósito a mis lectores. Yo tenía necesidad de escribir así, y he obedecido a un impulso superior a mi voluntad. Pongo aquí esta nota para que el que no quiera leerlo lo salte sin escrúpulo, pues no está ligado de ninguna manera a la historia general del cuento». Esta primera versión, espontánea y de tono patético, revela que al poeta se le impuso imperativamente escribir este canto. La urgencia fue tan apremiante que le forzó a interrumpir la historia de Adán, después de haber trazado, en la parte superior de la primera hoja del manuscrito, un breve resumen de los episodios del proyectado canto III, cuyo texto definitivo difiere muchísimo de estos apuntes (véase la transcripción de este resumen en Espronceda, 1978, pág. 221, n. 1).

lenguaje coloquial. Situando *El diablo mundo* en la trayectoria poética de Espronceda, escribe Romero Tobar: «Bien que el poema fuera compuesto sin un plan preconcebido [...] el poeta consigue trabar el *canto* de su aniquilación moral y afectiva con el proceso de la experiencia de la sociedad y el dolor que adquiere su personaje ficticio. De modo que el *cuento* de Adán resulta parábola de Espronceda y su generación» (Espronceda, 1986, pág. LVIII). Benítez ha señalado y comentado acertadamente los «diversos niveles de significación» de la obra: «cosmología religiosa, naturaleza simbólica, historia y sociedad, lo personal y autobiográfico», pero parece dudoso que Espronceda hubiera tenido conocimiento directo de las ideas de Böhme y Swendenborg —más bien pensamos que las conoció sólo a través de la interpretación que de ellas dio Goethe—, y leído las obras de Milton y Blake.

Es cierto que, en el estado inconcluso en que nos ha llegado, *El diablo mundo* está muy lejos de responder al ambicioso proyecto inicial de Espronceda. Pero hay que tener presente que si el poeta no cumplió con lo prometido, la razón no fue ni la imposibilidad de continuarlo por agotamiento de la inspiración, ni el abandono deliberado de una empresa de mucho alcance que le pareciera, en determinado momento, demasiado ambiciosa. Muy al contrario, sabemos por el testimonio de su amigo Miguel de los Santos Álvarez que cuando le sorprendió la muerte, el poeta estaba componiendo el canto VII, cuyos fragmentos «son acaso los últimos versos que escribió Espronceda» (Espronceda, 1978, pág. 72).

## 6.4

### Otros poetas del Romanticismo español

#### 6.4.1. Obra lírica del duque de Rivas

Menos interés y originalidad que sus composiciones narrativas en verso tienen las composiciones líricas de Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas (1791-1865). En la advertencia de la primera edición de sus *Poesías* (1814) escribía el autor: «En todas he procurado imitar la sencillez en el modo de decir y de presentar los pensamientos, que ostentan nuestros poetas del siglo XVI» (Rivas, 1814, pág. 1). En las cantilenas, letrillas, églogas, epístolas, así como en los sonetos y romances que contiene este libro primerizo abundan las reminiscencias de Villegas, Herrera, Garcilaso, Lope, así como los temas y motivos trillados que la poesía neoclásica tomara prestados a fines del siglo XVIII de los poetas del Siglo de Oro: «menosprecio de corte y alabanza de aldea», *Beatus ille* horaciano, fragilidad de la vida humana.

La enumeración de géneros que hizo el propio autor (cantilenas, églogas, epístolas, letrillas, romances, odas y sonetos) proclama su sintonía con los gustos

del siglo anterior, tanto como las odas patrióticas a la manera de Quintana, con su inevitable carga mitológica y su elevada retórica, y los romances y pastorales de asunto amoroso que recuerdan a Meléndez Valdés, con sus lindas zagalas y sus convencionales paisajes literarios, aunque Edgar A. Peers (1923) subraye, con razón, que algunas de estas composiciones cortas apuntan ya tendencias personales afines a la estética romántica: la atención al color y a la luz, las notas regionalistas y cierto apasionamiento personal en los poemas de amor.

En algunas de estas composiciones, inspiradas por una misteriosa Olimpia, Rivas se desprende un tanto de la fraseología neoclásica para dejar traslucir el temblor de un sentimiento sincero o de una sensualidad velada. Incluso en las poesías patrióticas, entre las cuales *A la victoria de Bailén* (1808) o el romance autobiográfico *Con once heridas mortales* (1809), Rivas sigue rigurosamente fiel a la misma estética —igual, a decir verdad, que los demás poetas de su generación—. De tono más personal, a pesar de su estilo bastante grandilocuente, son las poesías del exilio *Imitación del salmo «Super flumina»* y *El desterrado* (ambas de 1824), amputadas en posteriores ediciones de algunos versos contra el rey absoluto, considerados como demasiado «exaltados» por su autor en aquel entonces liberal, y con el tiempo convertido al moderantismo.

No deja de extrañar que al mismo tiempo que estaba componiendo los romances rebosantes de frescura de *El moro expósito*, pudiera escribir Rivas *El faro de Malta* (1828), poesía en la que abundan los tópicos tomados de Meléndez Valdés y de Lista, siendo el principal interés de esta obra, no su contenido autobiográfico, sino el recurso, por primera vez en el siglo XIX, a la estrofa llamada de la Torre (tres endecasílabos y un heptasílabo final). La herencia dieciochesca reaparece incluso en *A mi hijo Gonzalo a la edad de cinco meses* (1832), donde el poeta, en vez de expresar su amor paterno y dejar hablar su corazón, como era de esperar, nos ofrece una fría meditación sobre el porvenir del niño.

Desde la vuelta del exilio de Rivas (1834) hasta su muerte, sus poesías líricas son en gran parte de escaso interés por exceso de retórica. Se trata de composiciones, ora descriptivas —*La catedral de Sevilla* (1835)—, ora de circunstancias e intrascendentes en álbumes, ora satíricas —*Lamentación*, *La asonada* (1841), en las que prorrumpe en improperios contra el regente del reino, Espartero, en cuyo cargo hubiera preferido a Narváez—, ora familiares. El tono es más desenfadado en las *Epístolas*, reveladas póstumamente, que dirigió a su cuñado Leopoldo Augusto de Cueto desde Nápoles, donde residió desde 1847 hasta 1850 como embajador de España.

#### 6.4.2. Juan Arolas

Merece especial atención la obra poética, por ciertos aspectos insólita, del escolapio valenciano Juan Arolas Bonet (1805-1849), caído en la demencia pocos años antes de su muerte.

Como era de esperar, sus primeras obras son de corte neoclásico, pero los temas no son los acostumbrados horacianos o anacreónticos: sus *Cartas amatorias* en romance heroico (hacia 1830) sobre Eloísa y Abelardo deben mucho a los poetas latinos y pertenecen al género erótico. El amor que canta Arolas no es



platónico; en la Advertencia que las encabeza, escribe: «NADA se halla en este pequeño volumen que sea hijo de la ficción y que no esté realzado por la verdad» (Arolas, 1982-1983, I, pág. 1). Sea ello verdad o mera invención para atraer al lector, no deja de sorprender que la pluma de un clérigo haya trazado versos como éstos: «Recoger el aliento que respiras / y unir a mis mejillas tu semblante / es el sumo gozar [...]» (*Ibíd.*, pág. 4). «Se apresuran los días fugitivos, / y el vivir sin gozar, si acaso es vida, / no es para dos amantes tan unidos» (pág. 7).

El erotismo es un tema constante y privilegiado a lo largo de toda su trayectoria. La primera obra que publica es el largo poema narrativo *La sílfida del acueducto* (1837), relato de los amores del cartujo Ricardo con la joven Ormesinda, y de Elvira, amiga de ésta, con un ermitaño, que «no refleja solamente su aversión a la vida monástica, de la que, sin embargo, no se separó, y su personal exaltación amoratoria más allá de toda convención, sino el espíritu anticlerical de la revolución progresista española» (Llorens, 1979, págs. 518-519). En el momento en que Ricardo debe escoger entre Dios y Ormesinda, a quien ama y por la que es correspondido, no vacila en optar por la «belleza / que cual [él] ha de perecer». El poema acaba con el vuelo de las almas de los amantes, no al cielo, al purgatorio o al infierno, sino a los Campos Elíseos, donde son agasajados por la Elena homérica y Eloísa, la amante de Abelardo: una «divinización del amor como no se había visto en las letras españolas desde los remotos tiempos de Juan del Encina» (Llorens, 1979, pág. 519). Díaz Larios califica con razón este poema como «una de las más curiosas obras del Romanticismo español» (Arolas, 1982-1983, I, pág. LXIII).

En una segunda etapa, Arolas busca su inspiración en el pasado nacional para escribir «una serie de composiciones que, en su doble vertiente *caballeresca* y *oriental*, responden a un mismo sentimiento de lejanía. Evocación de un pasado histórico o legendario aureolado por la distancia en el tiempo; de un paisaje y de un mundo que cobran fuerza de sugerencia por la distancia geográfica», dice Díaz Larios (Arolas, 1982-1983, I, pág. LXXVII). Muchas de ellas resisten la comparación con los *Romances históricos* de Rivas.

En sus *Orientales*, donde hay algunas influencias indiscutibles de Byron y el Nuevo Testamento, Arolas se inspira sobre todo en las de Víctor Hugo, al que a veces incluso adapta o remeda con virtuosismo. En contra de Lomba y Pedraja (1898, pág. 196), para quien poco o nada sabía Arolas de las literaturas de los países de Oriente, recuerda Díaz Larios que «en el conjunto de su obra se encuentran datos que demuestran la constante lectura de muchos autores, incluso de segunda o tercera fila, en mayor proporción que otros románticos» (Arolas, 1982-1983, I, pág. XCIV); y que no sólo leyó *Las mil y una noches*, sino también varias obras de dichas literaturas en versiones francesas, tales como el drama sánscrito *Sakuntala* de Kalidasa. Este Oriente, que nunca vio por sus propios ojos, se extiende mucho más allá del de los demás poetas románticos, hasta la India y China, hacia donde proyecta sus sueños de un erotismo enfermizo que logra sublimar porque «allí la imaginación del poeta vuela más libre y se puede detener en estas notas evocadoras de un ambiente de sensualidad y sentimentalismo que tan bien cuadraban, al parecer, con su temperamento» (*Ibíd.*, pág. XCVIII).

En las poesías lírico-amorosas, «la voz del poeta [...] se hace íntima y logra comunicarnos sus sentimientos personales con una delicada emoción [...] El

verso [...] tiende a desnudarse del efectismo altisonante para cantar en tono menor la melancolía y la tristeza, los ensueños y las ilusiones» (pág. CVI). La más conocida es la inspirada por un verso de la poetisa francesa Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), *A una bella (Sé más feliz que yo)*. Otras composiciones sorprenden por su tema insólito, como *La ballena*; *La locura*, en la que pasa revista a varios ejemplos de alienación mental; *Emblema de las flores* y *Emblema de los jardines*, que pertenecen al género en desuso de la poesía descriptiva, o *La despedida de la nodriza*.

En sus poesías religiosas, Arolas se inspira en Lamartine y llega en ciertos casos hasta traducir literalmente los títulos de las *Harmonies* del vate francés, adaptando con habilidad los temas y motivos de éste. Entre las composiciones de tema espiritual —meditaciones, descripciones, elogios— hay algunas de gran energía y de concepción grandiosa, aunque a veces gastadas por un episódico resurgir de la fraseología dieciochesca. Destacan *El juicio final*, por la idea original de hacer comparecer a mujeres ilustres y tiranos célebres; *El hombre*, diálogo con acento esproncediano entre el Ángel de luz y Luzbel; *La creación* y *La nube*, notables por su polimetría, o la *Armonía religiosa*, curioso diálogo entre un rui-señor y un búho.

La obra poética de Juan Arolas es interesante por la variedad excepcional de sus registros y su calidad intrínseca. Y no sólo porque, paradójicamente, le tocó a un clérigo ser el más audaz de los poetas románticos españoles en la expresión del erotismo y la sensualidad. (Véase el apartado 6 de este capítulo.)

#### 6.4.3. **La «galaxia esproncediana»: Antonio Ros de Olano, Enrique Gil y Carrasco, Salvador Bermúdez de Castro, Gabriel García Tassara, Miguel de los Santos Álvarez**

Aunque no formaron en ningún momento una escuela o un cenáculo, agrupamos aquí, por orden cronológico de su año de nacimiento, a unos poetas influidos, cada uno a su manera, por José de Espronceda, de quien algunos fueron amigos más o menos íntimos.

Antonio Ros de Olano, marqués de Guad-el-Jelú (1808-1887), desempeñó altos cargos estatales, entre ellos los de ministro de Instrucción Pública y embajador de España en Portugal. Amigo de Espronceda desde 1833, colaboró con él en la comedia *Ni el tío ni el sobrino*, escribió en 1839 el prólogo de *El diablo nuundo*, fue como él redactor de *El Siglo* (1834) y de la revista *El Pensamiento* (1841).

Por unanimidad, los críticos han señalado la «rareza» de su expresión. Se advierte sobre todo en sus obras en prosa, mucho más numerosas y oscuras que sus composiciones en verso, las cuales fueron en parte recogidas en un volumen titulado *Poesías*, prologado por Pedro Antonio de Alarcón. Insiste éste sobre la «índole personalísima de sus versos», y define así con justeza (Ros de Olano, 1886, pág. 12) las varias tonalidades de sus composiciones: «Muchas veces ostentan el realismo popular y terrible del final de Goya; otras la sangrienta ironía de Enrique Heine, y en más de una ocasión oscuridades y extravagancias [...] Su lenguaje, por lo general tan arcaico como el de Mariana o Mendoza, hállase tam-

bién plagado de voluntarios neologismos. Pero, en el fondo de cuanto dice, hay constantemente fantasía grandiosa, sensibilidad delicada y una melancolía acerba y huraña, que llega al tedio del misántropo y del escéptico. ¡Hasta cuando ríe, nada hay más triste que Ros de Olano!».

Más retóricos que oscuros son los sonetos —con influencias de Luis de León, Garcilaso, Herrera— sobre varios temas de expresión algo ampulosa, menos uno, burlesco, y otro, *Amor tardío*, de tono esproncediano, que empieza: «Junto a los días de tu edad primera / fueron los años de mi edad florida; / pasaron ¡ay! aquellos de mi vida, / y son los de tu hermosa primavera!» (*Ibíd.*, pág. 54).

Se nota también la influencia de Espronceda en *La pajarera*, o *En la orilla del mar*, «donde la desesperada actitud del cantor de Teresa es imitada sin encontrar un ajustado timbre de sinceridad» (Amusco, 1983, pág. 49): «La noche envuelve el mundo... Siento frío... / ¡Inmensa soledad! Tuya es la pena / universal que llora en el rocío... / Tuya será también la paz serena / que de la muerte aguarda el pecho mío» (Ros de Olano, 1886, pág. 64).

El tono goyesco, macabro y realista caracteriza *Angelitos al cielo*, relato del entierro de un niño gitano en el que describe así la zanja del cementerio: «Allí, carne con carne / de los dos sexos, / cama sin sensaciones / de amor ni tedio, / en donde duermen / los que tanto rezaron, / sin que ya recen» (*Ibíd.*, pág. 96).

No merece especial atención *Por pelar la pava: tradición infernal*, «extenso y aburrido romance en nueve partes», ni *La gallomaquia*, canto único de una parodia de epopeya —cuyo tono recuerda el de ciertas digresiones de *El diablo mundo*—, composiciones ambas de «realismo popular, rima ligera y superabundante carácter burlesco» (Amusco, 1983, págs. 48-49), que contrastan con la tonalidad realista, grave, de las elegíacas *Meditaciones al pie del cedro de la plaza de las Cortes* y la tonalidad ora prosaica, ora inspirada de la serie del *Lenguaje de las estaciones*.

Amusco sitúa con justeza a Ros de Olano como «puente» en la literatura española: «De un lado, el Arcipreste, la picaresca, cierto Cervantes, Quevedo; de otro, el despliegue expresionista que [...] dentro de España cristaliza en la figura máxima de Valle-Inclán» (*Ibíd.*, pág. 54).

Muerto de corta edad como Espronceda —quien, en diciembre de 1837, le dio a conocer en el Liceo de Madrid leyendo la poesía del joven leonés *A una gota de rocío*—, Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) dejó un caudal poético que no pasa de una treintena de piezas; un relato en prosa (*El lago de Carucedo*, 1840), cuadros de costumbres y relatos de viajes; la excelente novela *El señor de Bembibre* (1844) y buenos artículos periodísticos. Nacido en Villafranca del Bierzo (León), estudió leyes en Valladolid y Madrid, pero no acabó la carrera. Publicó poesías en *El Español* y en *El Correo Nacional*, donde además se ocupó de la rúbrica de teatros (1838-1839). Encargado de una misión diplomática en Berlín (marzo de 1844), murió en dicha ciudad el 22 de febrero de 1846.

De una extrema y fina sensibilidad, Enrique Gil expresa sus sentimientos y emociones con una melancolía siempre velada, contenida como por cierto pudor, sin grandilocuencia y sin caer nunca en lo lacrimoso. La tristeza que Enrique Gil expresa en casi todas sus poesías no es «literaria» ni afectada, sino reflejo de una difícil situación personal y económica, pero sobre todo afectiva, que contribuía a acrecentar la enfermedad que padecía. Cuando compone *A una gota de*



rocío, en Villafranca del Bierzo acaba de morir su padre (septiembre de 1837); tres semanas después fallece su amigo Guillermo Baylina, y en noviembre, según reveló Picoche (1978, págs. 33-34), la hermana de éste, Juana, la mujer amada del poeta. Estos dolorosos acontecimientos inspiraron el poema citado y *A \**. *Sentimientos perdidos*, que debe leerse teniendo en cuenta tal contexto. Para Picoche (*Ibíd.*, pág. 34), la melancolía de Gil, católico y conservador, tendería también como causa el influjo de sus amigos anticlericales (Espronceda, Villalta, Álvarez) que le indujeron a la duda religiosa, convirtiéndole en «un escéptico atormentado». Hipótesis interesante, que permite añadir una dimensión más a su poesía.

Lo cierto es que, al menos en sus versos, Gil no sucumbió nunca a la desesperación rabiosa a la que podía llevarle su espíritu, lo que le distingue de un Espronceda. Expresa con mucho recato su pesar después de la muerte de su amigo y su amada, recurriendo de nuevo a un tema descriptivo en *La campana de la oración*, cuya voz le trae el doloroso recuerdo de «las dulces confianzas / de solícita amistad, / las doradas esperanzas / abandono y bienandanzas / de la venturosa edad. / Y las pláticas de amor / entre flores y verdura, / que cantaba el ruiseñor / y embellecía el pudor / de conturbada hermosura» (Gil y Carrasco, 1954, pág. 5).

Incluso cuando trata temas históricos o de actualidad, suele evitar el excesivo arrebato; no obstante, en *Al Dos de Mayo* se percibe por momentos una violencia a duras penas contenida. No se puede hablar de influencia directa de Espronceda; ocurre que la indignación del poeta es tan fuerte que se expresa a trechos en un tono algo enfático, altisonante, excepcional en su obra, como en su largo apóstrofe a la Francia de Napoleón: «¡Goza en tu crimen, miserable, goza! / ¡Harto de llanto y de dolor te viene: / que a tu espalda la invicta Zaragoza / luegros y oscuros lutos te previene!» (*Ibíd.*, pág. 14).

Menos grandilocuente es *A Polonia* de Gil que *El canto del cosaco* de Espronceda; y cotejando el soneto de éste *A la muerte de Torrijos y sus compañeros* con el poema de Gil *A la muerte del general Torrijos*, «se aprecia una considerable diferencia a favor del segundo [...] El poema de Gil está escrito en una estrofa más apropiada y que produce menos sensación de artificiosidad; y, sobre todo, su autor nos ha hablado de sus sentimientos personales, individuales, ante la muerte de Torrijos, en vez de adoptar como Espronceda el tono épico y programáticamente “cívico” aprendido en Quintana» (Carnero, 1974a, págs. 32-33). He aquí el bello final de este poema:

Paz, le dijera, a tu desierta losa;  
yo te cantara, y si laurel tuviera,  
yo dejaría su guirnalda hermosa  
en la tranquila paz de esta ribera.  
Mas, huésped de la bella Andalucía,  
cisne sin lago, bardo sin historia,  
mi perdido canto empañaría  
el rutilante sol de tu alta gloria.

El mismo tinte subjetivo domina, a pesar de algunos períodos algo enfáticos, en la composición elegíaca *A Espronceda*, que recitó al borde de la tumba de su

amigo: «¿Qué tengo yo para adornar tu losa? / Flores de soledad, llanto del alma, / flores, ¡ay!, sin fragancia deleitosa, / hiedra que sube oscura y silenciosa / por el gallardo tronco de la palma» (*Ibíd.*, pág. 48). Para Ricardo Gullón (1951, pág. 13), Enrique Gil «pertenece al grupo de los grandes melancólicos cuyos más ilustres representantes españoles son Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro».

Nacido en Cádiz en 1817, Salvador Bermúdez de Castro vino a Madrid en 1837 después de doctorarse en Leyes por la Universidad de Sevilla. Se dio a conocer en el Liceo y el Ateneo, colaboró en la prensa periódica y fundó *El Iris* (febrero-noviembre de 1841), donde publicó numerosos artículos, así como su notable estudio sobre Antonio Pérez. A partir de 1842 se dedicó exclusivamente a sus actividades de hombre público; ocupó cargos diplomáticos en México, Nápoles y París. Murió en Roma, donde había fijado su residencia, en 1883.

Bermúdez de Castro se distingue por haber rehabilitado la estrofa llamada bermudina (dos cuartetos de endecasílabos con los finales agudos), por la variedad y el virtuosismo de su métrica. Enfocó los temas de sus poesías con tan sorprendente diversidad que se le ha tachado a veces de versatilidad, defecto que parece tener por origen una visión del mundo borrosa y vacilante, lo que confiesa en el prólogo de sus *Ensayos poéticos* (1840, págs. 5-7): «Falta la unidad en la obra; falta el pensamiento común que enlace entre sí todas las composiciones. Si algo contienen es la revelación de las sensaciones internas de mi alma, los pensamientos que me han inspirado el aspecto de la naturaleza, la contemplación de la humanidad». Define sus poesías como «reflejo fiel de mis impresiones apasionadas o frías, tal vez sentimientos profundos arraigados en el corazón, tal vez emociones fugitivas, vagos recuerdos [...] que pasan luego con las circunstancias que los motivaron». Tal subjetivismo resulta del estado del mundo, en el que «por todas partes se escucha el ruido de una sociedad que se cuarteja para caer: la moral, la religión, la filosofía de nuestros padres yacen en el polvo de los sistemas. ¿Adónde va el poeta en este oscuro laberinto, el poeta que no encuentra otra senda que no concluya a los primeros pasos? Y si escribe, ¿qué ha de escribir sino sus impresiones, que son también las impresiones de la sociedad?» Luego su única inspiradora será la «musa de la duda», duda que «se aproxima con frecuencia a la negación. Otras veces, sin embargo, se trueca en fervoroso rendimiento, y el poeta cae de hinojos y se culpa a sí mismo y culpa a la humanidad de hundirse en la desgracia por infringir los preceptos divinos» (Alonso Cortés, 1946, págs. 12-13).

El primer poema del volumen de 1840, *Dios*, es una meditación sobre la existencia del Sumo Hacedor que acaba con esta optimista —y algo simplista— conclusión: «¡Mira y adora! Su brillante gloria / desde el abismo hasta los cielos llega; / que si orgullosa la razón lo niega, / lo revela doquier el corazón» (Bermúdez de Castro, 1840, pág. 31).

En algunas de sus poesías de tema religioso parece que busca convencerse a sí mismo de renunciar a sus dudas sobre *La eternidad de Dios* (título de un poema de 1839). La tradición religiosa que nutrió su espíritu, se diría que confusamente le pesa, y desea a veces rechazarla. Tal indecisión lo llevará, como en los versos arriba citados, a una especie de panteísmo.

El poeta se muestra sensible a los problemas sociales y políticos. En *La cruz*, pregunta: «¿Dónde está la igualdad?», y exclama: «La libertad, ¡oh Cristo!, es una sombra»; en *A Polonia* arremete contra los tiranos y espera ver pronto esta nación renacer «de su ceniza». Pero, como conservador que es, nunca saca las conclusiones últimas de tales cosas, al contrario de un liberal avanzado como Espronceda. Escribe en el prólogo citado (1840, pág. 5): «La poesía debe celebrar hoy los recuerdos de lo pasado y entonar los cantos de la perdida fe», a la que responden *Toledo*, *La trova en la Alhambra* y la «leyenda histórica» *El maestro de Santiago*.

Las composiciones más personales de Bermúdez de Castro revelan que la duda (de orden no sólo religioso, sino político y social) que le afectó era sincera, pero su congénito conservadurismo acabó siempre por prevalecer, y como muestran los ejemplos citados, le impidió ir más allá de la exclamación indignada. Por consiguiente, «Bermúdez achaca a la sociedad, a su *atmósfera emponzoñada*, el escepticismo, el desconsuelo y el hastío de sus poemas, y sin embargo la acepta y colabora con sus sistemas» (Calvo Sanz, 1974, pág. 132).

Los críticos se han preguntado por qué cuando sus *Ensayos poéticos* y su revista *El Iris* le valían una lisonjera fama, dejó de escribir textos literarios. Samuels (1941, págs. 220-221) opina que, habiendo escogido únicamente por estar en boga el tema de la duda, se cansó de sacrificar a la moda. Calvo Sanz (1974, pág. 39) refiere que le movió el deseo de ejercer una profesión más lucrativa; abandonó la poesía antes de que llegara «esa terrible vulgaridad que en la década siguiente a 1840 se apoderó del noble movimiento romántico». Según Calvo Sanz, enfriado «el entusiasmo juvenil» y «sin necesidad imperiosa de dedicarse a la poesía», decidió dar «otra orientación a su vida».

Bermúdez de Castro renuncia a la literatura en el momento en que se dedica plenamente a su militancia en el mundillo político que está socavando la regencia de Espartero, y se prepara a formar parte del *establishment* moderado. Se acaba la crisis de conciencia juvenil; opta por aceptar el sistema que defiende los valores tradicionales: la duda deja de atormentarle cuando —y puesto que— entra en la vida política: ya no tiene nada que añadir a su obra literaria.

Nacido en Sevilla en 1817, Gabriel García Tassara murió en 1875. Fue embajador en Washington, político y periodista. En 1872 reunió sus versos en un tomo de *Poesías*. En su prólogo advierte que, de las dos tendencias del Romanticismo, no cultivó la que idealiza el pasado sino la «que ha tenido todos los caracteres de una aspiración a lo porvenir»; recuerda que ha sido y sigue siendo conservador, condena el materialismo y el prosaísmo reinantes y expresa su pesimismo ante el «inesperado naufragio de todos los modernos sistemas», el «derrumbe de todas las antiguas instituciones», «el creciente eclipse del mundo moral e intelectual que, formando contraste con el desenvolvimiento del mundo material, se está revelando como el carácter de la época».

En la mayoría de sus escasas poesías subjetivas, el tono es pesimista y desesperado, y el tema recurrente es el desengaño causado por la pérdida de las ilusiones juveniles y la añoranza de felices momentos pasados, que expresa con acentos de cuño esproncediano en *El crepúsculo*:



¿Dónde está mi entusiasmo? ¿Dónde, dónde  
la hermosa luz de la esperanza mía?  
¿Dónde aquel genio de ilusión se esconde  
que bañaba mi pecho de ambrosía?  
¿Dónde está, dónde está que no responde  
con sus ecos divinos de armonía  
al ¡ay! de un triste la que amante y bella  
fue de mis noches de placer la estrella?

También desapareció. No amor, placeres  
de la beldad los senos me brindaron;  
corrí tras el amor de otras mujeres  
y ni yo las amé ni ellas me amaron.  
Del mundo bello de mis bellos seres  
los genios del dolor me despeñaron,  
y sin que ya la realidad me asombre  
dudé del hombre al conocer el hombre.

(García Tassara, 1872, págs. 97-98).

Otro tema privilegiado es la duda, que le oprime con tanta fuerza que para ahuyentarla no tiene más remedio que recurrir a la encantación, como en la última estrofa de *Dios*: «¡Señor! ¡Señor, te escucho! ¡Señor! ¡Señor, te veo! / ¡Oh tú, Dios del creyente! ¡Oh tú, Dios del ateo! / Aquí tienes mi alma... Tómala... Tú eres Dios» (*Ibíd.*, pág. 15).

Más numerosas son las composiciones de tema político en las que con harta frecuencia se deja llevar por un mesianismo enfático y engolado y traduce sus visiones apocalípticas con una retórica muchas veces plañidera, como en *La nueva musa*: «Mis ojos tiendo con horror de muerte / sobre esta Europa cuyo sol se apaga: / su corazón es una inmensa llaga, / podredumbre, ruina, livianidad, / y en esta grey de incrédulas naciones / que entre la duda y el terror se agita, / ni una esperanza de virtud palpita, / ni se siente un impulso de piedad» (págs. 145-146).

Estos defectos son menos sensibles cuando adopta un tono trivial, que en ocasiones roza la vulgaridad, o burlón, poco común hasta *Un diablo más* (1851-1852 y 1868), en digresiones a lo Byron, pero de lo más pedestre: «*Y bien*, te oigo exclamar, lector profundo, / los versos de este siglo tremebundo / no son ya los de Lope y Garcilaso; / son versos de más peso y más fracaso / que cuando la infantil literatura / era cosa de juego y confitura / y la misma poesía / ignoraba su gran categoría» (pág. 372).

La indignación rabiosa le inspira apóstrofes sarcásticas: «Y vosotros, señores socialistas, / secta de un gran colegio de sofistas, / que en los delirios vanos / de vuestra infanda ciencia / arrancabais a Dios de entre las manos / el cetro de la humana providencia; / vosotros, Satanases de falacia [...]» (pág. 429).

Si Tassara recuerda a veces a Espronceda, con quien se le ha comparado y cuya influencia parece indudable, hay que decir que los separa una diferencia fundamental: progresista el segundo, fustiga el espíritu mercantilista y la falta de ideal elevado de la Europa de su tiempo porque ambos frenan el adelanto de la democratización y de la justicia social, contribuyendo a perpetuar la supremacía de la ideología «moderada»; conservador, Tassara rechaza el sistema progresista que está minando la sociedad jerarquizada cuyo cimiento es la fe religiosa.

Desde el punto de vista formal, nunca Espronceda cae en los defectos ya señalados en Tassara, ni tampoco como él abusa de procedimientos retóricos: anáfora, apóstrofe, aliteración, paronomasia, redundancia. Cuando renuncia a su tono hosco en favor del registro humorístico, haciéndose a sí mismo el blanco de su ironía en *El oso, a modo de sátira* (1843) —destinado al álbum de su amada, la Avellaneda—, no tiene la menor gracia, y bromeando llega a escribir versos de tan pésimo gusto como: «Digo pues que te amo y que te adoro; / que te amo como un ángel... Esto es bueno... / que te amo como un ángel a otro ángel... / ¡Canario!... Esto es mejor... Esto es muy bello. / Ya, ya sé yo que el néctar es tu vino / y aquí tengo un tonel del más añejo. / Y ¡qué par de ángeles entrambos! / Pero nada de broma, hablo muy serio» (pág. 291).

Aunque algo indulgente porque pasa por alto los defectos, nos parece acertado el juicio de Piñeyro (1904, pág. 281), para quien Tassara fue en su época el único que compuso «sátiras políticas con arranque lírico [...] a lo Augusto Barbier. Ésa era la tendencia natural de su talento. Así empezó y así acabó».

Amigo íntimo de Espronceda desde su llegada a Madrid hacia 1836, Miguel de los Santos Álvarez (Valladolid, 1818-Madrid, 1892) ocupó desde fines de 1841 cargos diplomáticos en varios países de América Latina y en Viena.

Sus primeras poesías, sobre el tema de la orfandad (quedó huérfano a los diecisiete años) —¡¡Pobres niños!!, ¡¡¡Murieron!!!— son la expresión desgarrada del profundo dolor que padece el poeta sumido en el más amargo y profundo pesimismo. En *El ausente* (1838) expresa la nostalgia de su tierra natal y se describe a sí mismo como un ser sin consuelo, indiferente a todo. Perdurará esta «concepción negativa de la existencia», como dice García Castañeda (1979, pág. 72), quien añade: «Su queja no es la estentórea del rebelde, sino la resignada de quien nada espera por saber que nació condenado a sufrir». Trata de reaccionar por la ironía, pero en *Si hay en el mundo dolores tampoco faltan placeres* (1838) el tono festivo, de momento, suena falso. Desaparecen los acentos amargos en *Canción* (1839), jubiloso himno a la amada que le ha liberado del *taedium vitae*: «Hermosa mía, lloro / a más de enamorado, agradecido, / porque tú del tesoro / de amor allá en mi pecho oscurecido, / sacaste la pasión con que te adoro!» (Álvarez, 1888, pág. 133).

En *Los pendientes* (1840), el poeta duda de la sinceridad de la amada, pero ahora la reacción al traumatismo sentimental —esta vez, la ruptura— será menos violenta, como lo muestran seis sonetos de 1841-1842 «posiblemente [preferimos decir: probablemente] autobiográficos [...] crónica de una pasión amorosa desde su esperanzado comienzo [...] hasta un final rebosante de aflicción [...]» (García Castañeda, 1979, pág. 72). En el último exclama con una resignación amarga, ya no lastimera: «¡Mas qué hallará que le parezca hermoso, / el que guarda en el alma dolorida / que halló feo, y vacío, y mentiroso, / el corazón de una mujer querida!» (Álvarez, 1888, pág. 164).

El poeta persiste en su pesimismo, pero ahora lo expresa en términos menos desgarrados. Su arma para combatirlo o para no hacer impúdico alarde de sus sentimientos es la irrisión, un humor negro o próximo al *nonsense* británico, al cual recurre con frecuencia, al modo de Byron y Espronceda, y quizá bajo la influencia de éste, dando lugar a cambios bruscos de tono, digresiones burlescas, citas incluidas a contrasentido, breves parodias. La obra en verso más caracterís-

tica de esta modalidad es el canto primero y único de *María* (1840), sobre el que remitimos al lector al apartado 6 de este capítulo.

Es posible que la noticia de la muerte de Espronceda viniera a exacerbar un sentimiento de soledad expresado en el bello y desesperado poema *El mar* (Málaga, 1842), que sorprende «por la simplicidad de estilo que evita la hinchazón retórica y las confesiones a voces» (García Castañeda, 1979, pág. 86).

En 1846, de vuelta a Madrid después de una larga ausencia, Álvarez compuso dos obras en recuerdo de su entrañable amigo: una continuación, que no pasó de un canto, de *El diablo nundo*, en la que encajaron perfectamente las últimas octavas escritas por Espronceda, posteriormente descubiertas —ejemplo poco común de ósmosis intelectual—; el poema *A Jarifa* —dirigida a la misma que el de Espronceda de igual título— «la única con quien podría compartir un mundo enfermizo y secreto donde los dos sabrían gozar de un dolor no comprendido por los extraños» (García Castañeda, 1979, pág. 85). Este bello poema, de acentos graves y desesperados, es un patético homenaje al amigo muerto: «¡En ti le encuentro, Jarifa mía! / En ti le encuentro yo, yo que le lloro, / con más dolor del alma cada día, / ¡y hago de su recuerdo mi tesoro!» (Álvarez, 1888, pág. 135).

El titanismo romántico se expresa al final de esta poesía con una ironía sarcástica muy esproncediana: «¡Si Dios se burla del tormento nuestro, / burlémonos también! En tal miseria, / ¿por qué implorar, cuando nos es siniestro / el que animó nuestra infeliz materia? / ¡Quién sabe! ¡Acaso el orgulloso nombre / de hijos de Dios, ¡ay tristes! no nos cuadre!... / ¿Puede ser tan inundo y vil el hombre, / con tal pureza en su divino padre?» (*Ibíd.*, pág. 144).

Merece citarse el poema *Fragmento* (1848), meditación algo altisonante a trechos —pero no afectado por el engolamiento enfático de un García Tassara— sobre la decadencia de España.

#### 6.4.4. **Astros menores: Nicomedes Pastor Díaz, Jacinto Salas y Quiroga, Eugenio de Ochoa, Pablo Piferrer**

Político, ministro, diplomático, Nicomedes Pastor Díaz (Vivero, Lugo, 1811-Madrid, 1863) publicó en 1840 sus *Poesías*, que define en un prólogo como «composiciones individuales, acentos aislados, plegarias, suspiros, desahogos, gemidos solitarios de un corazón que [...] gime y llora solamente por haber nacido». Aunque convencido «de que la poesía debe tener un fin social, y una misión fecunda, moral y civilizadora», no siguió tales criterios, «penetrado de que poesía social no puede existir donde no hay sociedad, y de que en Europa la sociedad pereció, y no hay más que individuos».

Conservador como su amigo García Tassara, no cultivó como éste la sátira política, y su poesía se caracteriza por su tono apagado, sus pensamientos vagos a veces hasta la confusión, una profunda emoción públicamente velada, una ternura y una delicadeza en la expresión de la melancolía, el pesimismo, el esplín, al igual que la de Enrique Gil, distinguiéndose, sin embargo, de ésta por cierta complacencia en las ideas fúnebres y tétricas, en evocaciones de amores a veces enfermizos y rayando en lo mórbido. Escrito a los diecisiete años, *El amor sin*



*objeto* —grito conmovedor de un joven en busca de amor y que, cansado de no encontrarlo, no apetece más que «un sepulcro» —reúne casi todos estos caracteres. En *A la muerte* (1829), que acaba por la expresión del mismo deseo, Díaz evoca la memoria de una mujer amada, Lina, cuya desaparición parece que contribuyó a acrecentar su esplín. Parece, decimos, porque el poeta suele poner tanto cuidado en cerrar el paso a lo anecdótico por el constante recurso a metáforas del sufrimiento, del tormento sin fin de su corazón desconsolado, que resulta difícil descubrir qué vivencia sublimó en versos como éstos, por ejemplo: «Corrí a las fuentes do mi labio ardiente / beber el bien quería, / y a su hidrópico afán desobediente / el néctar del deleite no corría... / Y corrió por mi mal... y era veneno; / bebiéronle conmigo: / crimen en vez de amor ardió en mi seno. / fui amante inútil y funesto amigo» (Díaz, 1840, pág. 42).

Misantropía, visión de la muerte como eterno y definitivo consuelo, pesimismo, imágenes tétricas (en *La mariposa negra*), todo ello muy bien puede proceder de un estado neurótico (una poesía se titula *Desvarío*), resultando de un traumatismo emocional violento en una edad de especial fragilidad psicológica —la adolescencia— en que son frecuentes además las crisis de la personalidad. En el caso de Díaz, el traumatismo pudo haberlo provocado la muerte de la amada, tema por lo demás recurrente en sus poesías, y entroncado con el del anatema contra el mundo en *Su mirar*: «Maldición sobre ti, mundo celoso, / que el ángel de mis sueños me robaste, / que su esplendor diáfano eclipsaste / con tu brillo infernal» (*Ibid.*, pág. 68).

De origen patológico parece ser el tema de *La mano fría*, relación de una pesadilla en la que el poeta siente posarse sobre su frente «una mano férrea, dura, / una mano sola, helada, / cual de un muerto despegada» (pág. 82). Al llegar la aurora, se le ofrece un espectáculo de desolación —«la naturaleza muerta», hombres transformados en «errantes esqueletos» o «fantasmas siniestros» y mujeres en «desechadas momias»; esta mano era «la mano de la razón».

La pesadilla se convierte en una parábola —que por otra parte parece recoger el eco, aquí sublimado, de un sufrimiento físico bien real, sabiendo que Díaz murió de una enfermedad del corazón— de la eterna lucha que opone el sentimiento y la razón considerada como «origen de la duda y destructora de las creencias religiosas que mantienen la cohesión social» (Llorens, 1979, pág. 527). Para Díaz no hay solución a su angustia: en *Su memoria*, la «férrea mano» que lo atormenta es la de la difunta amada, o de su memoria: «Y solo yo en el mundo, ella en el cielo / fatiga mi vivir, no le acompaña: / vela con más delirios cuando velo, / ocupa, si medito, mi razón. / Y mi sueño febril acecha, y viene / solitaria a la orilla de mi lecho / férrea mano a posar sobre mi pecho / que no deja latir mi corazón» (Díaz, 1840, pág. 137).

No hay ni una nota alegre, jubilosa, en la poesía de Díaz. Las demás composiciones de tema amoroso son melancólicas y aluden a episodios desagradables o dolorosos de la relación sentimental, como *A una despedida*, o *A la C... de S...* *Epístola*, donde el poeta deplora no haber correspondido al tierno sentimiento que le manifestó una señora viuda, la destinataria, «cándida imagen entre negras tocas, / de ébano el cuerpo y de marfil la cara...» (*Ibid.*, pág. 171).

Juan Valera (*cit.* en Llorens, 1979, pág. 524) no comprendía cómo Díaz, hombre de Estado, gran orador, persona de «amena conversación y apacible

trato» pudiera escribir lo que llama algo injustamente tan «fúnebres extravagancias»; lo atribuía a la moda y «en gran parte a lo delicado de su salud». La explicación se encuentra quizá en *Una cita*, «anécdota» en prosa incluida en el volumen de 1840. El joven Luciano suele ir a visitar de noche en secreto a su amada Eulalia; esta vez, la encuentra muerta en su cama; le dicen que murió «de un pesar», porque sus padres no toleraban sus amores —por lo demás platónicos—. Sea este cuento en parte autobiográfico o no, estas frases de la conclusión —en las que se diría que Díaz anticipadamente contesta a Valera— parecen ser una clave importante del estado psicológico del poeta: «Luciano no murió ni estuvo visiblemente enfermo, pero fue más desgraciado, porque quedó triste para siempre [...] Los consuelos de la amistad pudieron restituírle la razón, pero la alegría no. Aquella noche tiznó de negro toda su vida» (Díaz, 1840, pág. 271).

Otras claves complementarias se podrían encontrar en su curioso libro *De Villahermosa a la China* (1845-1858), «poema en prosa, empapado en una melancolía profunda, que da al autor ocasión de desahogar el alma de sus más íntimos sentimientos» (Piñeyro, 1904, pág. 343).

Vuelto a su patria después de viajar por Europa y América Latina, el coruñés Jacinto Salas y Quiroga (1813-1849) publicó en Madrid un tomo de *Poesías* (1834) dedicado «al pueblo español en la época de su regeneración política y literaria». El libro va precedido de un prólogo algo confuso en el que expresa su admiración por Byron, Lamartine y Víctor Hugo, a la par que invita a sus compatriotas a volver a Cervantes, Tirso, Lope, Moreto y Calderón, siendo preferible imitar de estos escritores los «felices desbarros» que seguir sucumbiendo a la «odiosa tiranía» de los autores franceses... Tales contradicciones, amén de otras afirmaciones tan perentorias como heteróclitas, se explican por la corta edad del autor.

Sus poesías recuerdan ora el tono elegíaco de las *Méditations* de Lamartine, ora el exótico de *Les Orientales* de Hugo, y deben muy poco a Byron; revelan una sensibilidad profunda y extrema que su inexperiencia no le permite expresar con tanto virtuosismo como sus modelos, y si su versificación es en varios casos monótona y prosaica, no carecen de interés y permitían confiar en su futura producción.

Salas y Quiroga colaboró en *El Artista* con varias prosas y poesías, siendo estas últimas decepcionantes por pertenecer en su mayoría a la corriente trovadoresca, al Romanticismo pseudohistórico que en su libro parecía haber superado. No deja de sorprender que un poeta que se proclamaba en 1834 discípulo de Hugo, Byron y Lamartine, propusiera tres años más tarde, en el artículo de fondo del primer número (7 de mayo de 1837) de *El Iris* —revista que acababa de fundar—, como misión a los jóvenes del siglo XIX la de «consolar al desgraciado, llevar la vida al corazón abatido, hacer menos amargas las amargas horas de esta vida de padecer». Según opina Marrast (1989, pág. 581), dicho en otras palabras, no pertenece al poeta «procurar saber por qué sufren los hombres, denunciar los crímenes, abusos y taras de la sociedad, demostrar que es posible remediarlos, y proponer los medios para ellos». Para él, el verdadero Romanticismo es «un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir a todos los seres»; en dos palabras, «un sacerdocio de moralidad y de

virtud». Reducir así el Romanticismo a un idealismo simplista conduce a reducir la poesía a «las galas del decir», como dijo Larra. Lo que vienen a proponer como modelos los cantos de Zorrilla o de Rivas, en los que, sea cual sea su calidad intrínseca, no aparece el espíritu de rebelión, esencia del Romanticismo europeo.

Traductor de Víctor Hugo, Dumas, George Sand, Walter Scott, Séneca, Virgilio, Pascal..., cofundador de la revista *El Artista* (Madrid, 1835-1836), crítico teatral, dramaturgo, cuentista, novelista, editor en París de la meritoria *Colección de los mejores autores españoles*, Eugenio de Ochoa (1815-1872) compuso también poesías líricas que no se distinguen por su originalidad. Una de las primeras, *A Olimpia* (1830), es una combinación de tópicos ossiánicos y neoclásicos; la sincera simpatía para con los griegos en lucha por su independencia no logra expresarse en *A Grecia* (1830) sino a través de reminiscencias quintanianas. Sacrifica un tiempo a la moda medievalizante —*El paladín cautivo* (1830)—, compone una rapsodia de motivos terroríficos y fúnebres titulada *La muerte del abad* (1834), en la cual compara la vida serena que tuvo el difunto con la suya propia, concluyendo que a los diecinueve años escasos ha tocado el fondo de la amargura y la desesperación... De idéntico tono tenebroso y seudomedieval es *El monasterio* (1836), sin embargo interesante por «la audacia de su tema: una protesta contra la clausura en conventos de jóvenes enamoradas y sin vocación» (Randolph, 1966, pág. 88). Andando el tiempo, Ochoa muestra una marcada preferencia por la poesía de contenido meditativo; según *El bien y el mal* (1837), el hombre está condenado a la infelicidad, irrefragable contrapartida de los placeres que le brinda la vida. En el larguísimo poema *Una mañana en el cementerio de Montmartre* —escrito en 1843, el mismo día en que hiciera reunir en una misma tumba a dos hijas suyas muertas en corta edad—, vuelve al tema de *El bien y el mal*, pero no hay ninguna retórica en su evocación de los pasados días felices, y expresa su amor paterno con sencillez y sentimiento; sin embargo, no deja de sorprender la conclusión: la muerte prematura de sus dos criaturas es un castigo que le infligió Dios por haber sucumbido a la altivez mostrándose ufano de su paternidad. La contemplación de las cascadas, en *Los baños de Panticosa* (1847), le inspira la idea de que los raudales que se precipitan desde lo alto al lago que los recoge no llegan a él tan quebrantados como los hombres a la tumba. En *la orilla del mar* (1856) es también una meditación en la que Ochoa se interroga sobre el sentido de los misteriosos acentos de las olas, cuya agitación es comparable a la que afecta el corazón humano, que también tiene sus bonanzas y sus tempestades, conforme a los insondables designios del Ser Supremo.

Una sola vez Ochoa tocó el tema político: en *España en 1836*, violenta diatriba contra los autores de la sargentada de La Granja el 12 de agosto del mismo año.

Pablo Piferrer y Fábregas (1818-1848) colaboró en varios diarios de Barcelona —*El Vapor* (1837), *El Guardia Nacional* (1837), *Diario de Barcelona* (del que fue crítico teatral y musical de 1841 a 1845)— y dirigió la efímera revista *La Discusión* (1847). No llega a 20 el número de sus composiciones poéticas, que se sitúan en su primera etapa en la corriente del nacional-Romanticismo: «nostalgia del pasado en lo heroico y lo popular, conventos, castillos y ruinas, tumbas y capuces, espectros y fantasmas, y con ello lucha polí-



tica armada, amores imposibles. Al final hay una marcada evolución [...] hacia lo simbólico» (Carnicer, 1963, pág. 279). Al género terrorífico y medievalizante pertenecen *La iglesia* (1836) y las poesías intercaladas en sus cuentos (1837) *El castillo de Monsolú* y *Cuento fantástico*, que es «en sí puro desatino, propio de los estratos inferiores y más desaforados de un Romanticismo ramplón» (*Ibíd.*, pág. 274). También escribió algunas poesías patriótico-políticas: *Composición poética* (1835), en que lamenta los estragos causados por la guerra civil en los campos de España idílicamente pintados, todo ello en una fraseología de cuño rigurosamente neoclásico; la *Canción* (1835) «¡Salud, oh cara Patria!», que por su métrica y su contenido bien pudiera haber sido escrita en 1808; la oda *A la guerra civil* (1836-1837), de estirpe quintaniana, y de tono declamatorio y rimbombante, que empieza: «¿Qué horrisono estallido / retumba en mis oídos fatigados, / bien cual hondo bramido / de bo rrascosos austros encontrados / cuando lidian furiosos / de Neptuno en los campos espumosos?» (pág. 332).

Piferrer prestó especial interés a la poesía popular tradicional, interés que vino a confirmar la lectura del libro de Xavier Marmier *Chants populaires du Nord* (1842), que contiene traducciones francesas de baladas y poesías populares de los países del Norte de Europa. Incluyó algunos romances catalanes y su versión castellana en el tomo I de la obra, ilustrada por Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España*, dedicado a Baleares y Cataluña (1839), y compuso un romance histórico en dos partes —de una tonalidad muy próxima a los de Rivas— titulado *Las Navas de Tolosa o El duque de Austria* (1842). Sus últimas composiciones se caracterizan, como han apuntado varios estudiosos, por cierto tono nórdico o germánico y cierta vaguedad que recuerdan la poesía del alemán Luis Uhland, inspiradas en la tradición popular de su país; otros han hablado de una posible influencia de Hoffmann, y el mismo Piferrer, en sus artículos, habló con admiración no sólo de Uhland sino de Goethe, Schiller, Bürger, Herder y los hermanos Schlegel. Pertenecen a esta categoría el romance *Retorno de la feria* y la composición más famosa de Piferrer, la *Canción de la primavera* (1843), recogida en muchas antologías, «la más conocida de sus baladas [que] parece ritmada como una danza de jóvenes aldeanos al son de la gaita, y la melancolía que se desprende de los últimos versos [...] responde [...] a las nostálgicas languideces de ciertas melopeas caras al alma catalana» (Amade, 1924, pág. 110); citaremos la primera y la última estrofa:

«Ya vuelve la primavera:  
Suenen la gaita — ruede la danza:  
Tiende sobre la pradera  
El verde manto — de la esperanza.  
[...]  
La inocencia de la vida  
(Calle la gaita — pare la danza)  
No torna una vez perdida:  
Perdí la mía — ¡Ay mi esperanza!»

Más ambicioso e interesante es el romance *Alina y el genio* (¿1845?), subtitulado *Parábola*, cuyo «asunto tiene mucho de peregrino, de un Romanticismo a la alemana que recuerda un poco el de las baladas [...] de Luis Uhland [...] En lo que el poeta refiere, hay cierta misteriosa vaguedad simbólica. En *Alina* podemos figurarnos el alma humana cuando, guiada por su buen genio, desdeña las vanidades del mundo, los amores vulgares, la popularidad y hasta los regios alcázares, coronas y cetros, alcanzando, por último, excelsas y superiores conquistas [...] La historia de *Alina* está [...] tan viva y candorosamente contada que así *Alina* como su genio no se nos presentan como meras y vanas alegorías, sino como seres reales, habitantes del mundo mágico y luminoso adonde nos lleva arrebatadamente la imaginación del poeta» (Valera, 1961, pág. 1291).

De 1845 es *La cascada y la campana*, composición en 11 estrofas de tres versos monorrimos de 14 sílabas y un pentasílabo libre. «verdadero poema filosófico del que han desaparecido los elementos distintivos de la balada. Aparece en él el viejo tema de los ríos que van a dar a la mar, pero la mar no es aquí el morir, sino Dios» (Carnicer, 1963, pág. 288). *Vuelta a la esperanza* (¿1845?) es un poema en prosa en el que Piferrer desarrolla la idea según la cual el hombre debe cifrar su esperanza en el cielo, no en los placeres de este mundo.

La obra poética de Piferrer no es de calidad relevante, a pesar de algunos aciertos. El tono es a veces llorón, triste, moralizador, y sin embargo no deja de conmover la profunda melancolía de su autor, cuya corta vida fue una sucesión de dificultades económicas y problemas familiares, que sufrió una grave crisis amorosa y varias depresiones, acabando por morir consumido por la tisis.

## 6.5

### La evolución poética de José Zorrilla

José Maximiano Zorrilla y Moral nació en Valladolid el 21 de febrero de 1817. El futuro poeta estudió leyes en Toledo (1833) y luego en Valladolid, pero no terminó la carrera y escapó a Madrid en busca de notoriedad literaria. Instalado allí en 1836, vivió una vida miserable hasta que el suicidio de Larra (14 de febrero de 1837) le acarreó la celebridad gracias a los versos que leyó sobre la tumba del difunto. Escribió en pocos años una cantidad impresionante de poemas, publicados en ocho tomos entre 1837 y 1840.

A partir de 1836, Zorrilla había empezado a escribir para el teatro. Encuentra la celebridad en este género con la primera parte de *El zapatero y el rey* en 1840. Entre 1840 y 1849 llega a ser el mayor de los dramaturgos de su tiempo y un verdadero jefe de escuela: *El zapatero y el rey* (segunda parte, 1842), *Don Juan Tenorio* (1844), *Traidor, infanso y mártir* (1849) son éxitos dramáticos que no impidieron una intensa actividad poética.

Un matrimonio infeliz le obligó a marchar a Francia en 1845. Conoció en París a los principales escritores del momento (Dumas, George Sand, Musset, Théo-

phile Gautier). Volvió a España en 1846 a la muerte de su madre y dos años después fue elegido académico (1848) para ocupar el sillón de Alberto Lista, aunque su inquietud viajera le impidió tomar posesión. En 1853 se decidió a emigrar a México para huir de las persecuciones de su esposa, con el propósito de establecerse definitivamente allí. Después de una corta estancia en Cuba, presencié la instalación del emperador Maximiliano, que lo tomó a su servicio. En 1866, después de la muerte de su esposa, volvió a España para arreglar sus asuntos, decidido sin embargo a volver a México, lo que no pudo hacer a causa del fusilamiento del emperador por orden de Juárez. El exilio de Zorrilla había durado dieciséis años, durante los cuales escribió relativamente poco, abandonó el teatro y perdió el contacto con la vida literaria española. El antiguo líder literario volvía a su país como hombre ya envejecido, desfasado e incapaz de adaptarse al nuevo ambiente literario <sup>14</sup>.

Esto no impidió una producción abundante, debida, sobre todo, a dificultades económicas. A los cincuenta y dos años (1869) casó por segunda vez. Siendo escasísimos sus recursos y cada vez más ligeros sus derechos de autor, se vio obligado a solicitar varios cargos y pensiones, que las diferentes autoridades le regatearon de manera desagradable. Se comprometió también, para sobrevivir, a hacer giras de lecturas públicas por los teatros de provincias. Elegido académico por segunda vez en 1885, leyó entonces, en verso, su discurso de ingreso. Fue co-

---

<sup>14</sup> Obras del exilio:

*Granada. Poema oriental*. 2 tomos, París, Pillet, 1852 (poema épico, histórico y legendario).

*Cuentos de un loco*, Madrid, *Semanario Pintoresco Español*, 1853 (lírico y autobiográfico).

*La flor de los recuerdos*. Tomo I. *México*, México, Imp. del *Correo de España* (lírico, autobiográfico, descriptivo. Crítica literaria en prosa).

*La flor de los recuerdos*. Tomo II, *Cuba*, La Habana, El Iris, 1859.

*Dos rosas y dos rosales*, Habana, Imp. del *Diario de la Marina*, 1859 (cuento folletinesco).

Últimas obras:

*Álbum de un loco*, Madrid, Gullón, 1867 (lírico y de circunstancias).

*El drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano*, Burgos, Arnáiz, 1867 (lírico, autobiográfico, político y panfletario; largos pasajes en prosa).

*Ecos de las montañas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1868 (leyendas históricas). Introducción lírica seguida de las tres leyendas: *El castillo de Waifro*, *La fe de Carlos el Calvo* y *Los encantos de Merlín*.

*Lecturas públicas*, Madrid, Suárez, 1877 (miscelánea lírica).

*La leyenda del Cid*, Barcelona, Montaner y Simón, 1882 (epopeya).

*Granada mía*, Valladolid, Santarén, 1885 (oriental).

*Discurso poético*, Madrid, Tello, 1885 (discurso oficial de recepción en la Real Academia Española).

*El cantar del Romero* (leyenda), Barcelona, Crédito Intelectual, 1886.

*Gnomos y mujeres*, Madrid, Fernando Fe, 1886 (oriental y lírico).

*A escape y al vuelo*, Madrid, Velasco, 1888 (lírico de circunstancias).

*De Murcia al cielo*, Madrid, Velasco, 1888 (leyenda).

*Mi última brega*, Valladolid, Eduardo Sáenz, 1888 (lírico).

*La leyenda de don Juan Tenorio*, Barcelona, Montaner y Simón, 1895 (cuento folletinesco inacabado. Publicación póstuma).



ronado en Granada en 1889. Después de una enfermedad larga y dolorosa, murió pobre en Madrid el 23 de enero de 1893, a los setenta y seis años de edad. Su entierro, organizado por la Real Academia Española, fue un acontecimiento nacional.

En cuanto a su obra en prosa, escrita en su mayoría en la última parte de su vida, lo esencial lo constituyen los *Recuerdos del tiempo viejo*, memorias publicadas en *Los Lunes del Imparcial* a partir de 1879 y recogidas luego en tres tomos (Madrid, 1880-1882). Es curioso notar que un escritor tan fecundo no escribiera ninguna novela. Tan sólo dejó el principio de una, *El Tenorio bordelés*, que quedó inacabada y no se publicó sino después de su muerte (1897).

La obra poética de Zorrilla es enorme, numerosas las ediciones, complicados los problemas de pertenencia de un poema y de sus variantes a uno u otro libro. Salvo contadas excepciones, es de lectura fácil y agradable, pero se oponen a su valoración el volumen de los libros y la escasez de las ediciones modernas.

La obra de juventud consta de ocho volúmenes publicados entre 1837 y 1840, titulados todos *Poesías de don José Zorrilla*. En realidad, sólo son siete tomos, ya que el octavo (1840) no es más que una reedición de dos obras teatrales: *Cada cual con su razón* y *El zapatero y el rey* (primera parte). Estos primeros libros contienen una mezcla de poesías líricas, mezcladas con orientales, leyendas y, a veces, obras teatrales: no forman un conjunto homogéneo, y ya figuran tres de las leyendas que dieron más nombradía a su autor: *A buen juez, mejor testigo*, *El capitán Montoya* y *El escultor y el duque*.

Las obras siguientes son generalmente más amplias y los volúmenes tienen título propio, lo que no les da siempre mayor homogeneidad. Existen también otros muchos poemas sueltos, no coleccionados en vida del poeta ni publicados en ediciones globales. Están reunidos en su mayor parte en la edición de Narciso Alonso Cortés de 1943 (I, págs. 399-427; II, págs. 609-694). Luego se descubrieron también algunos poemas olvidados (Correa Calderón, 1959; Ynduráin, 1970, 1979).

### 6.5.1. La poesía lírica

Aunque se lo conoce esencialmente como poeta narrativo o hasta épico, escribió en el registro lírico algunas de sus páginas más bellas.

Al principio de su producción poética, se coloca Zorrilla bajo el amparo de Lamartine, cuyas odas, armonías o meditaciones estudia esencialmente desde el punto de vista técnico. Son poemas largos (unos 100 a 200 versos) en variedad de metros y con diferentes movimientos a veces numerados. El tema es una meditación sobre temas muy difundidos, como la brevedad de la vida, la existencia de Dios, el consuelo o la amargura.

Poemas como *El reló*, *Un recuerdo del Arlanza*, *Soledad del campo*, *Las hojas secas* o *A la luna* no se distinguen por la originalidad del tema ni por la profundidad del pensamiento. Se amoldan a un tipo bien establecido y ampliamente difundido. Son obras de juventud, es cierto, escritas en el momento en que estaba de moda tener un corazón desgarrado por cualquier motivo o circunstancia. Obras bien acordes con su tiempo, que tuvieron un éxito inmediato

por representar lo que esperaba el público de la época. Además, la versificación magnífica, de grandísima variedad, y la riqueza de la visión diferencian esta poesía de la narrativa, técnicamente mucho más monótona.

Muy cercano a este género es el de la *elegía*. El poema lírico más conocido de Zorrilla, *A la muerte de Larra*, es corto, pero difícil, amargo y bello. Es curioso que Zorrilla, que luego será considerado unánimemente como el gran poeta católico, empiece precisamente su carrera por un poema desengañado, pesimista y finalmente irreligioso. Lo completa, en el mismo tomo, el poema dedicado *A D. Jacinto de Salas y Quiroga*, en el que se interroga con amargura sobre el papel del poeta en el mundo: «Cual lámpara funeral / iluminando una orgía» (1943, I, pág. 42).

Ésta es la primera ocurrencia de lo que será luego una verdadera obsesión y constituirá un *leit-motiv* a lo largo de su vida. Se trata evidentemente de una característica del momento, ya que los poetas tienen muchas veces, a imitación de Víctor Hugo, la impresión de ser «magos» destinados a guiar a la humanidad hacia un porvenir luminoso. Pero Zorrilla es humilde y, por eso, duda de esta vocación, no considerándose más que un modesto «trovador».

Los poemas líricos de la madurez son muy escasos. La época más fecunda y feliz del poeta (1840-1854) está ocupada casi exclusivamente por la narrativa en verso y el teatro. Hay que esperar al exilio para que surja otra vez esa vena lírica. Figuran entre los primeros *Leila y Fatma*, publicado en *La flor de los recuerdos* (1854) de México, y algunos poemas, *A Paz*, *A Ana*, en el volumen de *La Habana*. Zorrilla ha abandonado entonces, definitivamente, la oda lamartiniana para alcanzar, sin transición, su plena expresión personal. Los poemas aludidos son indistintamente un diario de viaje y poemas de amor a sus distintas amadas, todo ello escrito para expresar impresiones, recuerdos, ansias y sin olvidar su preocupación habitual: el papel del poeta en el mundo. El tono general es el de la epístola, libre, sin traba alguna; es poema para leer tranquilamente, dejándose mecer por la belleza del ritmo muy diversificado (los versos oscilan entre 6 y 14 sílabas). Hay, en *Leila y Fatma*, algún momento de grandísima poesía (1943, I, pág. 1434). Véase, por ejemplo, la oración que el poeta dirige «A Dios», de noche, en el barco que lo lleva a México: «Mientras aliente, empero, por donde quier que vaya, / de mis creencias mártir y fiel a mi misión, / cantando irá tu gloria mi fe de playa en playa, / sembrando mis creencias irá mi corazón. / Y si arenal ingrato que atravesar me espera, / y si mi fe o mis cantos escarnecidos son, / sin arrogancia vana ni humillación rastrera / yo apuraré mi cáliz hasta su hez postrera, / y agotaré mi aliento con mi postrer canción» (*Ibíd.*, pág. 1437).

Parece que el mismo Zorrilla conocía muy bien sus defectos y se anticipaba a las críticas de sus detractores. Después de ser el poeta de moda, se sentía en su vez perfectamente *démodé*; pero curiosamente ello da a los poemas líricos de esta época un valor de sinceridad que no tenían cuando el poeta escribía según las tendencias del momento. Su poema de 1878 *Nosce te ipsum*, leído en Valencia, declara sin ironía (pág. 630): «Nunca he sido más que un vagabundo: / yo soy el escritor de menos ciencia, / el ingenio español menos profundo, / el versificador más sin conciencia: / mas, aunque soy, tal vez, el más fecundo, / flor sin aroma, frasco sin esencia, / de sentido y de lógica vacía, / no es tal vez más que un son mi poesía».

Son estas confidencias las que provocan la simpatía del lector, que tiene entonces ganas de contradecirle. Y, efectivamente, estas obras hechas para declamar en las «lecturas públicas» de los últimos y miserables años de la vida del poeta tienen una sencillez y un candor capaces de conmover. El estilo libre y tranquilo, cercano a una bella prosa muy rítmica, da una belleza lánguida a esta poesía de vejez, muchas veces despreciada y arrinconada en el olvido. A lo largo de estas obras, en un tono muchas veces humorístico, el poeta se ciñe a tres temas esenciales: la falta de ambición personal, la fe cristiana y el amor a la patria.

### 6.5.2. Las epístolas y las obras de circunstancias

La facilidad sorprendente con la que Zorrilla se expresa en verso sobre cualquier tema le indujo a no rehusar ningún encargo o compromiso y hasta a escribir en verso textos que normalmente se redactan en prosa. El más sorprendente es el discurso de recepción en la Real Academia Española en 1885 (1943, II, pág. 279).

Como todos los poetas del tiempo, llena páginas de «álbum» de alguna señora o escribe versos en un abanico. Varios libros de poemas, en cambio, se abren con una epístola o introducción, rebosantes, con frecuencia, de humorismo, y casi siempre de una belleza sorprendente. La primera de estas obras, dirigida a Juan Eugenio Hartzenbusch, abre el tomo VIII de las *Poesías*, el que contiene *El capitán Montoya*. Son notables en este texto los recursos cómicos debidos al vocabulario y al ritmo. En él, el poeta se burla de ambas escuelas (neoclásica y romántica) y termina diciendo: «Mas yo vivo por fortuna / en tan dulce escepticismo, / que se me importa lo mismo / por las dos que por ninguna» (1943, I, pág. 329).

De hecho, tales dedicatorias e introducciones son un pretexto para que el poeta se exprese sobre sí mismo, sobre su vocación y su manera de vivir en la sociedad. Es curioso darse cuenta de que el poeta más humilde de España (y eso sin afectación ni coquetería) es el que más habla de sí mismo.

Una de las introducciones más célebres es la de los *Cantos del trovador*, gran página de antología (*Ibíd.*, págs. 493-494). Escrita en octavas reales, es la primera afirmación del destino del poeta, «trovador que vaga errante» para conferir a España una nueva vida, un aliento nuevo, gracias a la fe cristiana y el recuerdo de las glorias pasadas. Cree que ha encontrado ya su papel de «mago», de guía de la humanidad o, por lo menos, de España hacia un glorioso porvenir.

En una epístola de introducción a las obras de otro poeta (don Fernando de la Vera e Isla-Fernández, 1852) Zorrilla consigue también hablar de sí mismo y de sus experiencias de viaje: hay en este texto (pág. 1113) una excelente evocación de un cabaré de Bruselas donde el poeta escribía a la sazón. La Introducción a *Una historia de locos* de 1852 es otro largo examen de conciencia en que Zorrilla se presenta como un nuevo Quijote. Tal narcisismo no pasará con los años; cada vez que se presenta la oportunidad, Zorrilla hace que nos enteremos de su vida, de su carácter y sus pensamientos, pero siempre con humildad y humorismo.



Los cargos oficiales que desempeñó en México dieron lugar a numerosas obras de circunstancias recogidas en parte en *Álbum de un loco* (1867): discursos de distribución de premios, elogios al emperador, discurso de inauguración del teatro nacional de México, etc. En todas estas tareas oficiales consigue evitar la ramplonería y la monotonía, lo que constituye una hazaña. Lo sorprendente, en suma, no es que el poeta haya escrito tales poemas, es que todavía se puedan leer con interés. Otros versos circunstanciales son los que tuvo que escribir en sus «*tournées*» cuando, en su vejez, la necesidad alimenticia le impulsaba a recitar composiciones suyas en los teatros. En tal caso, tenemos otra sorpresa: no decae su estro, y los elogios a las diferentes ciudades por donde pasaba no son idénticos. Recogidos en parte en *Últimos versos* (póstumo, publicado en 1908) los poemas *Ávila*, *Tarragona*, *Alicante*, *A Sevilla*, etc., no son elogios estereotipados, sino poemas originales, ensayos de simbiosis entre la personalidad del poeta y la ciudad aludida.

Terminaremos con el discurso poético de ingreso en la Real Academia Española (1943, II, pág. 279). En este texto, el poeta hace otra vez un repaso de su vida y se da cuenta amargamente de que ya no pertenece al mundo literario del momento, ya no puede influir sobre él, porque el mundo ha cambiado y él no supo adaptarse. El poeta es consciente de su impotencia para escribir algo capaz de proporcionarle algún éxito. Lo que pudiera ser un canto triunfal, dadas las circunstancias, rebosa tristeza y desengaño. Pero lo más sorprendente es que estos poemas amargos de la última época, esos que no tuvieron ningún éxito en su tiempo son, actualmente, a pesar del olvido en que yacen, los que nos parecen más conmovedores y sinceros.

### 6.5.3. Zorrilla, panfletario

Se mantuvo siempre Zorrilla alejado de la política activa y afectaba la neutralidad más absoluta, lo que no era más que una fachada. En realidad, muchas obras teatrales suyas muestran una verdadera obsesión por la política. Se trata casi siempre de preconizar un poder real fuerte, absoluto, y un apoyo directo del monarca en el pueblo. Durante su estancia en México, Zorrilla se introdujo en la corte imperial de Maximiliano, se hizo amigo del emperador y pasó a su servicio. Antes de su vuelta a España, el monarca le había renovado la seguridad de seguir empleándolo, ya en México, ya, en caso de una probable abdicación, en Europa. En España se enteró del fusilamiento del emperador, lo que lo privaba de un amigo y un protector y daba al traste con sus esperanzas económicas. Encarñado profundamente con la persona de Maximiliano, sintió esta muerte en lo más profundo del alma. El resultado fue un libro de poemas publicado en Burgos en 1867 y titulado *El drama del alma*, dedicado a Pedro Antonio de Alarcón (Picoche, 1990). Se trata de un largo poema heterogéneo, acompañado de un comentario en prosa sobre la política mexicana. Escrito esencialmente en octavas reales, es un poema sincero y apasionado, más que cualquier otro libro. Después de una evocación de Miramar, a orillas del Adriático, donde se refugió la emperatriz Carlota, leemos otra de recuerdos personales del emperador, mezclados con episodios de la historia de México. Luego, en medio del poema, el autor

cuenta su vuelta a España y la alegría de encontrarse otra vez con gente y lugares conocidos, lo que da lugar a largos discursos personales muy sabrosos... que tienen el defecto de no venir al caso. Asistimos luego a la descripción de una tormenta, vista desde el interior de la catedral de Burgos. En unos versos grandiosos, el poeta describe, mezclada con la ira de la naturaleza, la visión del suplicio del emperador, víctima propiciatoria comparada entonces con el mismo Jesús. La emoción y la indignación del poeta llegan a su cumbre, lo que produce las estrofas anatemáticas dirigidas a la nación mexicana: «¡Ojalá seas yankee y luterana!, / porque para llegar hasta este día / has de arrojar la lengua castellana, / la religión del hijo de María, / y tu ruin libertad republicana / en el vil lodazal de tu anarquía: / y sin fuerza, sin honra y sin altares, / entregarás al yankee tus hogares. / ¡Ojalá pronto tu anexión reclamen / los Estados Unidos, pueblo iluso! / Y haz que a su madre en español no llamen / tus hijos, siervos ya del yankee intruso, / y odio en la leche de su madre mamen / al padre vil que en su poder les puso. / Es la ley del Talión, nación ingrata: / a hierro muere quien a hierro mata. / ¿Un pueblo independiente y soberano / quieres ser?: el derecho está en tu abono: / mas eres más sacrílego y tirano / que el rey peor que se sentó en un trono. / ¡Asesinas al buen Maximiliano, / a la Europa, tu madre, por encono! / Méjico en Él de parricidio rea, / ¿esa es tu libertad? ¡Maldita sea!» (1943, I, pág. 2057).

El comentario en prosa es de notable agudeza y lucidez. En él, expone que abandonado por Europa entera, el imperio no podía sobrevivir, que no fue más que un sueño, y el emperador, una víctima sacrificada inútilmente.

#### 6.5.4. La poesía sagrada

Como poeta católico militante, Zorrilla no podía menos de escribir una razonable cantidad de poemas religiosos, mal conocidos en la actualidad. Estaban entonces muy de moda, cultivados por numerosos poetas, algunos especializados en ellos. Varios periódicos del momento publicaban con frecuencia poesías sagradas en sus folletines. Sin embargo, ninguno de los numerosísimos poetas que cultivaron el género entonces supo destacar, y los más yacen en un olvido generalmente merecido.

Cabría destacar entre las obras de este tipo *Pentápolis*, publicada en 1844, y *María, corona poética de la Virgen*, 1849. Sin embargo, el escaso gusto de Zorrilla por la gran poesía sagrada lo induce a solicitar la colaboración de José Heriberto García de Quevedo, a quien confía la mayor parte de la redacción de ambos poemas. De *Pentápolis* (publicado luego, en 1852, bajo el título de *Ira de Dios*), Zorrilla no escribe más que los cantos I y III; es un poema bíblico, en octavas reales, de corte neoclásico, que recuerda la historia de la destrucción de Sodomá y la salvación de Lot y su familia, a excepción de su esposa petrificada por haberse vuelto atrás en su huida (*Génesis* 13 y 19). De *María*, Zorrilla redactó la introducción y los cuatro cantos primeros, dejando los demás, o sea los libros V a XII y la conclusión, a García de Quevedo.

Después de *María* abandona casi completamente la poesía sagrada, dándose cuenta, sin duda, de que no estaba hecho para este género de literatura. Puede ser que entendiera que, contrariamente a las leyendas, los relatos sagrados no

admiten la imaginación y tienen que atenerse estrictamente al dogma y a la tradición, lo que no convenía a su genio. Además, tratándose de un género tan abundante como mediocre, se dio cuenta de que, en vez de renovarlo, no hacía más que añadir mediocridad a la mediocridad general.

A pesar de todo, *Álbum de un loco*, publicado en 1867 a la vuelta de México, contiene dos poemas filosófico-religiosos más originales: *La inteligencia*, enorme fárrago que pretende describir, en tono burlón y hasta populachero, la historia de la humanidad, y *Al ateo*, un ensayo de demostración de la existencia de Dios por el espectáculo del movimiento universal.

En conjunto, la poesía sagrada es el punto débil de la obra poética de Zorrilla. Estorbado por los imperativos de la ortodoxia, no podía desplegar los recursos de su imaginación, y la falta de libertad lo privó de su poder creador. La mejor prueba de ello es que en *Pentápolis* y *María* no se nota diferencia alguna entre los cantos escritos por el oscuro García de Quevedo y los creados por el gran vate vallisoletano.

### 6.5.5. La historia épica

Las relaciones entre poesía e Historia son difíciles de establecer. Normalmente, la poesía es enemiga de la Historia por su imprecisión y su fantasía; sin embargo, en un poeta como Zorrilla, que maneja el verso como otros la prosa y no encuentra dificultad para expresar en verso las ideas más alejadas, tradicionalmente, de la poesía, todo es posible.

Desde luego, hay que distinguir la historia poética de la leyenda histórica que estudiaremos en el próximo apartado. La primera se atiene esencialmente a hechos históricos con poca invención, la otra se contenta con situar una historia maravillosa en un ambiente histórico. Sin embargo, los límites no son fáciles de establecer ya que el elemento legendario figura en los poemas mejor documentados y más relacionados con la Historia, como *Granada* o *La leyenda del Cid*.

En su *Epístola a Don Fernando de la Vera*, fechada en 1852, escribe Zorrilla: «Remitirte un buen prólogo quisiera / para tu libro: mas mi pluma ahora / alguna sura del Korán te diera / tal vez, pues Boabdil la ha vuelto mora» (1943, I, pág. 1115).

Efectivamente, estaba entonces realizando lo que consideraba, y es quizá, su obra maestra: el poema *Granada*, poema de pretensiones eruditas que lo indujeron a estudiar la lengua árabe. En sus primeras obras se había interesado ya por la civilización granadina; lo revelan sus *orientales*, que se publicaron en los primeros tomos de sus *Poesías*. Tal vez *Granada* no es más que una ampliación de esos poemas, añadiéndoles la documentación histórica necesaria. Alonso Cortés detalla (1943, pág. 500) los libros básicamente utilizados por Zorrilla: *Libro del viajero en Granada* de Jiménez Serrano, *Crónica de la conquista de Granada* de Washington Irving, *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, *Historia del reinado de los Reyes Católicos* de Prescott, la *Historia de Granada* de Lafuente y Alcántara, *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* de Girault de Prangey, y *L'Alhambra, chroniques du pays de Grenade* de Washington Irving en su traducción francesa de P. Cristian. Cabe añadir



a esta lista la *Historia de la dominación de los árabes en España* de José Antonio Conde (1820). El poema viene ilustrado con un número considerable de notas aclaratorias y una biografía de Mahoma.

Se abre con una *Fantasia* a don Bartolomé Muriel en que Zorrilla afirma su vocación de poeta cristiano y patriota. Viene luego un prólogo en prosa, «Cuatro palabras del autor», en el cual anuncia la posibilidad de un tomo de ilustraciones gráficas y en que declara no escribir una epopeya: «Mi obra no es más que una enorme leyenda, en la cual otro ingenio más competente hallará unidos los materiales necesarios para construir el clásico edificio de la magnífica epopeya encerrada en la época de la conquista de Granada» (1943, I, pág. 1147).

Esto prueba mejor que nada que Zorrilla, con su acostumbrada modestia, no se había dado cuenta de que renovaba de esta manera el género de la epopeya clásica.

En fin, se abre *Granada* con un poema, ya publicado suelto, la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada*, que introduce el libro de una manera muy lógica por ser el susodicho Al-Hamar el inspirador de la Alhambra. El ángel Azael le otorga sus lágrimas, que son en realidad perlas de que se valdrá para construir la Alhambra y el Generalife. Es célebre la *Carrera de Al-Hamar*, con dos escalas rítmicas con versos de 14 a 2 sílabas, y viceversa, separadas por unas octavas reales.

La Invocación que abre el poema propiamente dicho sigue las reglas de la epopeya clásica: «Voy la gloria a cantar de dos naciones / por religión e instinto enemigas» (*Ibíd.*, pág. 1199).

El tono sigue siendo épico a lo largo de todo el poema, a excepción de los diálogos y de alguna que otra «Oriental» a la manera de los libros de juventud.

¿Cuál es el valor intrínseco de *Granada*? Inacabado, compuesto en su mayor parte en Bruselas y en París, elogiado por la mayor parte de los críticos como la obra maestra del poeta, no nos parece tal. Es un poema trabajadísimo, con alardes de una erudición muy poco característica de Zorrilla. La forma es impecable e infinitas las invenciones estilísticas. Con esto logro el autor sobrepasarse a sí mismo, pero perdió al mismo tiempo su humorismo, su tono familiar y popular, su manera tan agradable de dirigirse al lector introduciéndose en la narración. El autor de *Granada* es un gran poeta que peca de perfeccionista y la perfección no cuadra bien con Zorrilla, cuyos defectos forman una buena parte de su encanto. El poeta pensaba quizá que el público, cansado ya de sus leyendas, necesitaba algo más histórico y trabajado.

Zorrilla volvió luego varias veces a temas vecinos del de *Granada*, esencialmente en *Gnomos y mujeres* (1886), y completado por *Granada mía*, que se había publicado un poco antes (1885). *Los gnomos de la Alhambra*, primera parte de *Gnomos y mujeres*, es un intento de conclusión del gran poema inacabado (así lo advierte el autor en su introducción en prosa), en que, con alguna gracia, imagina que los gnomos se dedican a preservar el palacio morisco. Al final, ante la miseria y el abandono de la ciudad de Granada, Zorrilla prevé para ella un destino europeo de riqueza y prosperidad. Este final tiene importancia; revela a un Zorrilla «tradicionalista» en el buen sentido de la palabra, es decir, deseoso de preservar el pasado para el bien de los tiempos venideros.

*Granada mía* es un lamento sobre la ciudad en su abandono y su pobreza. Sus versos pueden parecer malos y prosaicos; son, sin duda, más conmovedores que los demasiado perfectos de *Granada*.

Otro poema que se puede clasificar entre los épico-históricos es *La leyenda del Cid*, una de las últimas grandes obras del poeta, publicada en 1882. Poema dedicado «a la muy noble y muy leal ciudad de Burgos», empieza por una larga dedicatoria en que, otra vez, el autor habla de su misión.

*La leyenda del Cid* es una obra larguísima publicada en una edición lujosa, de gran tamaño, con numerosos grabados de Pellicer. Esta vez no se trata de una epopeya de aspecto más o menos clásico como *Granada*. Es un relato histórico con numerosos datos tomados casi únicamente de la *Historia* del P. Mariana y del romancero del Cid (Alonso Cortés, 1943, pág. 814), que utiliza a veces directamente. ¿Es una epopeya de veras? En tal caso, lo es de una manera nueva, a ras del suelo, sin ahuecar la voz ni el estilo. ¿Es una novela en verso? En tal caso, no sigue el modelo de Walter Scott, que introduce en sus relatos históricos un personaje imaginario encargado de observar y relatar los acontecimientos. *La leyenda del Cid* pertenece en realidad a ambos géneros, sin participar plenamente de uno u otro. Es un gran poema en que lo prosaico no estorba. La impresión general es la de una bellísima prosa ritmada; ejemplo de ello es esta frase que, con poquísimos arreglos, se podría escribir en prosa, sólo que así es más bella: «Doña Urraca era hembra astuta, / y todo en pro de su hermano / para la jura de Burgos / lo ha ido a solas amasando» (Zorrilla, 1943, II, pág. 185).

Esto es el prosaísmo zorrillesco: una lengua personalísima, más baja que el verso, más alta que la prosa y que encanta al que quiera leerla sin prejuicios. Lo malo es que, en el momento, un poema como *La leyenda del Cid* no venía al caso. Zorrilla no se había dado cuenta de que el tiempo y la moda habían pasado.

### 6.5.6. Las leyendas

Es el aspecto más unánimemente encomiado de la obra poética de Zorrilla. La leyenda ofrece al lector un relato atractivo, de índole maravillosa, fácil de leer y de gran belleza formal. Se trata de un cuento en verso (una leyenda nunca alcanza las dimensiones de una novela) que tiene generalmente más de 500 versos, pero puede pasar de los 2.000. Situada muchas veces en un contexto histórico, refiere una tradición en que intervienen, con preferencia, elementos maravillosos (apariciones, estatuas animadas, prodigios...), aunque lo maravilloso no es imprescindible.

Normalmente, la leyenda empieza por una descripción o evocación del lugar en que se desarrolla la escena. Tal descripción, muy cuidada, puede constituir un poemita en sí y hasta un trozo de antología. Son célebres los principios de *A buen juez, mejor testigo* o *El capitán Montoya*. Luego interviene un misterio que aclarar o un agravio que vengar. A veces, como en el caso de *Montoya* o de *Margarita la tornera*, se trata de una mala acción cometida por el protagonista, que se redimirá al final del relato. Entonces intervienen diferentes aventuras o episodios frecuentemente numerados como capítulos novelísticos, que forman

una serie de elementos heterogéneos, sin conexión. El lector debe suplir los vacíos con su imaginación, lo que constituye un fácil rompecabezas. Finalmente, el relato forma un todo con la ventaja de exponer únicamente los elementos esenciales de la narración. El poema concluye la mayoría de las veces con una moraleja de índole cristiana. Se asiste al castigo o mejor a la enmienda del culpable, a la aclaración del misterio o a algún prodigio final. Muchísimas veces los protagonistas acaban sus días en un convento.

La versificación es rápida, con empleo privilegiado del octosílabo. Las descripciones nocturnas y misteriosas alternan con diálogos vivos, muchas veces presentados a la manera teatral y una acción rápida, dinámica, sin rodeos. Son de singular belleza las evocaciones de las viejas ciudades, con callejuelas nocturnas, alumbradas por la escasa luz de un farol ante un crucifijo. Esas pinturas constituyen unos de los mejores aciertos de Zorrilla.

Las leyendas están esparcidas a lo largo de toda la obra del poeta <sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Lista cronológica de las leyendas de Zorrilla:

*Poesías:*

Tomo II, 1838: *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*. Un asesino es descubierto por una imagen de Cristo.

*A buen juez, mejor testigo*. El Cristo de la Vega de Toledo confunde a un capitán que había prometido engañosamente el casamiento a una mujer.

Tomo III, 1838: *Honra y vida que se pierden no se cobran mas se vengán*. Venganza de un caballero contra el seductor de su mujer.

Tomo VI, 1839: *Príncipe y rey*. Una aventura macabra de Enrique IV de Castilla. *Las dos rosas*. Una historia de venganza después de la muerte.

Tomo VIII, 1840: *El capitán Montoya*. El seductor que asiste a su propio entierro. *Justicias del rey don Pedro*. Célebre historia del zapatero de Sevilla.

*El escultor y el duque*. El escultor Torrigiano, condenado por la Inquisición por haber destruido la estatua de una Virgen, en realidad retrato de la mujer del artista, de la que el duque se había enamorado.

*Cantos del trovador, 1840-1841:*

*La princesa doña Luz*. Amores de la princesa con el duque Favila.

*Historia de un español y dos francesas*. El conde Garcí Fernández se venga de su esposa infiel.

*Margarita la tornera*. La Virgen ocupa el lugar de una religiosa que huyó de su convento.

*La pasionaria*. Una campesina enamorada de un infiel se transforma en pasionaria y se arraiga en el muro de su castillo.

*Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*. Historia del alcalde Ronquillo.

*Las píldoras de Salomón*. Historia del judío errante.

*Vigilias del estío, 1842:*

*El talismán*. Un juez, asesino de su pupila, ve aparecer la cabeza de ésta cuando un escultor le muestra una efigie misteriosa que guardaba como talismán.

*El montero de Espinosa*. La madre del conde Sancho García, enamorada del moro Muza, proyecta asesinar a su hijo.

*Dos hombres generosos*. Un inocente se declara culpable para salvar a su amigo.

*Recuerdos y fantasías, 1844:*

*Los borceguíes de Enrique Segundo*. El rey de Granada manda a Enrique II unos borceguíes envenenados para vengar la muerte de don Pedro el Cruel.



La mayor parte de las leyendas se escribieron entre 1838 y 1845, es decir, en el momento más fecundo y feliz del escritor. A partir de 1845 Zorrilla diversifica sus temas, abandonando la leyenda por la epopeya (*Granada*), el poema religioso (*María*) o la novela folletinesca en verso (*Historia de tres Avemarías*) y sólo volverá tres veces al género primitivo que le trajo gran parte de su celebridad. Parece que a partir de *Granada*, Zorrilla se sintiera incómodo en los límites estrictos de la leyenda tradicional. Ambicionó más y el resultado fue negativo, no por falta de imaginación o inspiración sino porque el público, aficionado a las leyendas antiguas, cortas y nerviosas, se encontró desconcertado por los interminables poemas que siguieron. Hasta en las leyendas que hemos considerado como representativas del género se siente, con los años, una tendencia cada vez más marcada a la verborrea y la charla digresiva. Hay gran trecho entre los 714 versos de *A buen juez, mejor testigo* y los 2.153 de *Un testigo de bronce*, leyenda todavía coherente y de corte tradicional pero que peca ya de parlanchina, como si el poeta, harto de buscar nuevos temas, hubiera decidido alargar cada poema para emborronar más papel con menos trabajo.

El abandono de la leyenda en 1845 y su débil renacimiento en los años posteriores constituyen uno de los accidentes más amargos de la carrera literaria del autor, tan grave como el abandono casi paralelo del drama. Sin embargo, algunas de las mejores, aunque menos conocidas leyendas de Zorrilla, son de su última época: *Los encantos de Merlín*, *El cantar del romero*, *De Murcia al cielo* es de lo mejor que escribió, signo de que, con un poco más de disciplina personal, hubiera podido evitar las grandes irregularidades que marcan el final de su carrera, y probablemente conservar su público.

Encontró las fuentes de inspiración en la *Historia* de Mariana, en las obras de Cristóbal Lozano, en la *Crónica general* y hasta en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, en Berceo... o en su propia imaginación, ya que inventó tradiciones sin tradición. No podemos hacer el resumen de cada una de ellas por ser demasiado numerosas. Hay que advertir que muchísimas leyendas son moralizadoras y piadosas, y que todas revelan un acendrado patriotismo. Eso muestra dos cosas:

---

*Una aventura de 1360.* Don Pedro el Cruel riñe con un franciscano acerca de un pleito de aguas.

*Las estocadas de noche.* Un hidalgo celoso riñe con el rey, sin reconocerlo.

*El caballero de la buena memoria.* Un asesino, perdonado por la madre de su víctima, perdona a su vez a un enemigo suyo.

*La azucena silvestre*, 1845: Fundación del monasterio de Montserrat.

*El desafío del diablo* y *Un testigo de bronce*, 1845: La primera cuenta la aventura de una monja que, en el momento de dejar el convento, se ve asida de los cabellos por un Cristo. La segunda, la de un «Tenorio» asesino confundido por un crucifijo.

*Ecos de las montañas*, 1868: *El castillo de Waifro. La fe de Carlos el Calvo*, dos tradiciones catalanas. Bernardo, conde de Barcelona, tiene aventuras y amores en Francia. Muere a manos de Carlos el Calvo, que era su padre. *Los encantos de Merlín.* Merlín, ya viejo, encantado por la maga Bibiana.

*El cantar del romero*, 1882: Situado en Asturias. Una amante muerta se aparece a su seductor.

*De Murcia al cielo*, 1888: Una huertana de Murcia llevada en cuerpo y alma al paraíso.

que el poeta se sentía más a gusto y libre en estas tradiciones legendarias que en la poesía sagrada *stricto-sensu*, y que siempre en su vida se mantuvo fiel a lo anunciado en la Introducción a los *Cantos del trovador*: «Mi voz, mi corazón, mi fantasía / la gloria cantan de la patria mía. / Venid, yo no hollaré con mis cantares / del pueblo en que he nacido la creencia: / respetaré su ley y sus altares» (1943, I, pág. 494).

La ambición era, sin duda, dar a sus lectores grandes y magníficos ejemplos de la historia pasada y crear un corpus legendario tradicional. Lo logró sin duda. Tenía además singular afición por algunos temas, ya que acostumbraba escribir una leyenda y al mismo tiempo, o poco después, llevarla al teatro. Es curioso observar las relaciones entre leyendas y dramas <sup>16</sup>.

### 6.5.7. El folletín en verso

Existen en la obra de Zorrilla varios relatos largos en verso que poco tienen que ver con la leyenda; participan mejor del género folletinesco, por su amplitud y su cantidad de acontecimientos. En esta categoría se pueden incluir: *Una repetición de Losada* e *Historia de tres Avemarías* (1859). Luego, *Dos rosas y dos rosales* (1859); y por fin, *La leyenda de don Juan Tenorio* (obra póstuma, inacabada y publicada en 1895).

Estas cuatro obras son muy diferentes, pero tienen en común la desmesurada extensión. Sería fácil decir que valen poco. En realidad, *Una repetición de Losada*, historia contemporánea, fantástica, recuerda los cuentos de Hoffmann. La *Historia de tres Avemarías*, llena de peripecias diversas, cuenta la educación de un hidalgo entre los gitanos. Es obra seguramente llena de claves y que plantea bastantes enigmas de interpretación. Se puede entrever en ella un desdoblamiento de la personalidad y algún recuerdo de *Fausto*, pero todo muy borroso y de difícil identificación.

*Dos rosas y dos rosales* tiene tantas peripecias e inverosimilitudes que uno puede preguntarse cómo le fue posible al autor encontrar editor y lectores para este libro. En cuanto a *La leyenda de don Juan Tenorio* (¡que no dice ni una palabra de este personaje!) no es más que un enorme embrión que no permite adivinar lo que hubiera sido la obra definitiva.

Estas obras folletinescas no son francamente malas. El lector valeroso encuentra interés en ellas. Sin embargo, su extensión amedrenta a muchos investigadores, y queda todavía mucho que descubrir en ellas.

Zorrilla es el poeta más célebre y peor estudiado del siglo XIX español. Su celebridad se debe a un número cortísimo de obras, además de su *Don Juan Tenorio*: algunas leyendas, dos o tres poemas líricos, *Granada* y poco más. Queda ol-

<sup>16</sup> *El capitán Montoya* (1840) — *Don Juan Tenorio* (1844).

*Justicias del rey don Pedro* (1840) — *El zapatero y el rey* (1.ª parte, 1840).

*Historia de un español y dos francesas* (1840) — *El eco del torrente* (1842).

*Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos* (1841) — *El alcalde Ronquillo* (1845).

*El montero de Espinosa* (1842) — *Sancho García* (1842).

vidada completamente su obra escrita a partir de 1866, en que figuran algunas de sus páginas más bellas y más sinceras. Lo que le perjudica es, sin duda, la extensión de sus obras, poco adecuada al gusto actual, y también su aparente superficialidad; pero el estudioso se da cuenta rápidamente de la riqueza del pensamiento oculto bajo una aparente facilidad. Claro está que Zorrilla es un poeta pasado de moda y que escribió para que lo leyera en su tiempo, lo que no impide considerarlo un clásico.

## 6.6

### De la épica clásica al poema narrativo romántico

#### 6.6.1. Planteamiento y periodización

Un proceso tan apasionante como el apuntado en el título apenas ha merecido la atención de historiadores y críticos de la Literatura Española. Frente a las numerosas aportaciones de la historiografía francesa, inglesa y alemana, la nuestra sólo cuenta con alusiones que de ningún modo articulan este punto. En las páginas siguientes y en la bibliografía final citamos estudios generales y monografías sobre algunos autores y obras concretas, aportaciones que son sin duda hitos que jalonan el camino, pero el análisis de la transformación del *epos* clásico en poema y *leyenda* románticos está aún pendiente de vertebración en nuestra historia literaria. El trabajo de Nerlich (1964) se centra más en la evolución de las teorías sobre la epopeya durante el período 1700-1850 que en la de su práctica. Afortunadamente no se puede decir lo mismo de la corriente autóctona, el romancero, cuyo ancho fluir no ha dejado nunca de inspirar a los poetas ni de interesar a los críticos. Objeto de este apartado es el intento de articular dialécticamente las corrientes culta y erudita de la poesía narrativa de la primera parte del XIX.

En la segunda mitad del siglo XVIII Europa asiste al descubrimiento y divulgación de su antigua poesía tradicional. Identificada ésta como monumento de las *literaturas nacionales*, alteró el ideal clásico de epopeya que representaba Virgilio oponiéndole a Homero y Ossian, que considerados geniales bardos primitivos, se proponen como modelos para renovar el género. También aumenta entonces el aprecio por la manera épico-caballeresca de Ariosto y Tasso, aunque nunca había decaído en la Europa meridional, y por el estilo oriental, colorista y sublime de la *Biblia*, vehículo idóneo para expresar lo maravilloso cristiano, con lo que Milton mantenía su prestigio e influencia.

Un factor muy importante en la evolución de la épica es el desarrollo de la novela, que se convierte en su heredera. Las obras de Fénelon, Marmontel, Florian, Lantier y Barthélémy eran consideradas por el Neoclasicismo *epopeyas en prosa*, mientras en los albores del Romanticismo Walter Scott denominaba sus narraciones *metrical romances* o *romantic poems*. Por otra parte, desde 1777 el conde de Tressan promovía el llamado género *troubadour* y editaba edulcorados



relatos caballerescos en la *Bibliothèque universelle des romans*. Finalmente, el gusto por lo terrorífico que fomentaron las *gothic novels* también incidió en la revisión de la épica.

La tensión entre *originalidad* e *imitación*, entre *naturaleza* y *arte* que subyace en estos cambios pone de relieve la preocupación por un destinatario cada vez menos interesado en la épica culta. De vigencia sólo académica, si algunos confiaban aún en su remozamiento, para la mayoría era un género agonizante y caduco. Mientras crecía la producción de relatos novelescos en verso o en prosa, disminuía notoriamente la de *poemas* de grandes o medianas proporciones, e incluso de *cantos*.

En cuanto a la Literatura Española, conviene recordar, en primer lugar, que la herencia medieval había sobrevivido, incluso en los momentos de clasicismo más pujante, a través de los *romances*, vestigios de la épica antigua. Pero su transmisión popular por medio de los *pliegos de cordel*, en convivencia con los *romances de ciego*, los había degradado, ganándose el desprecio de los ilustrados (Aguilar Piñal, 1972, págs. 14-17; González Palencia, 1943, págs. 181-211). En segundo lugar, la *épica erudita*, que en raras ocasiones había destacado, hispanizaba los arquetipos virgilianos, ariostescos y tassianos incorporando a su repertorio temas nacionales medievales o contemporáneos. Sin embargo, en el siglo XVIII languidecía y se desintegraba (Pierce, 1947), sin que se advirtieran hasta entrada la centuria siguientes transformaciones similares a las de otras literaturas europeas. Indicios de tales cambios se producen a partir de las circunstancias bélicas y políticas creadas desde 1808, y se hacen más evidentes durante los años de la segunda restauración fernandina, sobre todo en las obras de los liberales exiliados.

Sin forzar demasiado los términos, y aunque en su caracterización deben prevalecer razones de crítica interna, parece evidente que se puede establecer cierto paralelismo entre la periodización histórica y las cuatro etapas que se distinguen en la evolución de la poesía narrativa durante el pasado siglo. En efecto, a los *años de transición* de la Guerra de la Independencia (1808-1813) y del Sexenio fernandino (1814-1820) corresponde la *primera etapa*, marcada al principio por una producción épica de «urgencia» y de exaltación patriótica, y después por el interés hacia los temas medievales. Los *años decisivos* desde el Trienio Liberal (1820-1823) hasta la muerte de Fernando VII (1833) comprenden la *segunda*, caracterizada por la intensificación de la medievofilia, que afecta tanto a los primeros *romances históricos* como a la épica culta, la cual se debate entre la fidelidad a sus presupuestos teóricos y su necesidad de renovación. La *tercera etapa* se desarrolla durante la plenitud del Romanticismo, que históricamente coincide con las regencias de María Cristina y Espartero (1834-1843). Se consuma la quiebra del proceso anterior y surgen nuevos géneros narrativos en verso que se consolidan al final de estos *años definitivos*. La *cuarta*, que abarca toda la época isabelina (1843-1868) hasta final del Sexenio democrático (1868-1874), es una continuación de la anterior. En estos *años crepusculares*, la épica clásica se desintegra, reducida a mero capricho erudito, en tanto gozan de cierta popularidad numerosos *romanceros* y *legendarios*, individuales o colectivos, de imitadores de Rivas y Zorrilla. La última *etapa* —fuera ya de los límites a que se ajusta este volumen— viene determinada por la impregnación *realista* que adquiere la poesía narrativa por arte de Campoamor y Núñez de Arce.

## 6.6.2. Los años de transición (1808-1820)

### 6.6.2.1. Poemas sobre la Guerra de la Independencia

El espíritu patriótico impregna las Letras desde la batalla de Trafalgar y adquiere nueva relevancia a partir de 1808. Los acontecimientos del 2 de mayo y de los días y meses sucesivos inspiraron una abundante literatura de «resistencia», compuesta al principio siguiendo modelos cultos. El tono exaltado y doctrinal, orientado a despertar sentimientos nacionalistas, acabó modificando la forma, y las silvas y demás estrofas cultas alternaron con el híbrido romance heroico.

Paralelamente, en el ámbito popular, se escarnecía y desacreditaba al invasor en romance octosílabo (Freire, 1993; Marco, 1977). Paso decisivo fue que un poeta culto como Meléndez Valdés, que lo había usado antes con elegancia y había defendido su dignificación (González Palencia, 1943, págs. 204-209), lo legitimara en 1808 como vehículo de la poesía patriótica en sus dos *Alarnas españolas*; y en el verso tradicional, para que lo cantaran los soldados, y no en los metros cultos que usaban Quintana y sus amigos (Dérozier, 1978), evoca nombres míticos de la historia nacional y exhorta al pueblo a luchar contra el invasor (Dermerson, 1971, I, págs. 414-419, 456-462).

En este tiempo de necesaria evocación del heroísmo pasado, se compusieron *poemas heroicos* para subrayar la dimensión épica del presente. Pero sus autores carecían de habilidad o disposición para innovar. Estancados en un soporte teórico obsoleto en otras literaturas europeas, se sometían al principio de la *imitación*. Las desviaciones de la preceptiva clásica son inapreciables antes de 1820, y cuando existen hay que entenderlas más como resultado de limitación artística que de consciente voluntad innovadora. Ni siquiera el ardor patriótico o la intención política bastan para cambiar las normas.

Aparte esporádicas y poco significativas miniaturas de épica religiosa y burlesca, predominan en esta etapa los asuntos inspirados en hechos bélicos *contemporáneos y medievales*. Los poemas del primer grupo obedecen a las mismas circunstancias y razones que habían originado la lírica patriótica. Tal es el caso de *La agresión británica* (1806), en que Juan María Maury (1772-1845) exalta el valor de unas fragatas españolas atacadas por navíos ingleses en tiempos de paz, quizá extrapolando a una anécdota los sentimientos provocados por la batalla de Trafalgar (21 de octubre de 1805), en cuyo contexto cabría situar esta obrita.

Pero el renacimiento del poema heroico *contemporáneo* vino determinado por la Guerra de la Independencia. Como ocurrió con los demás géneros (Larraz, 1988), también la épica culta se puso al servicio de la «cruzada» contra la invasión francesa, invitando a emular las hazañas del pasado. En 1808 se reedita *El Bernardo*, tanto tiempo olvidado, aprovechando la analogía de la leyenda con la gesta actual. Al año siguiente, la Suprema Junta Central convoca un concurso para conmemorar los sitios de Zaragoza. Entre los 25 autores que acudieron al reclamo (Cejador y Frauca, 1917-1920, VI, págs. 243-244), participó Martínez de la Rosa con *Zaragoza* (Londres, 1811), de silvas más líricas que narrativas (Alcalá Galiano, 1969, págs. 107-108). «Poema heroico» en dos cantos y en octavas es la *Defensa de Zaragoza* (1809) de Juan Galo Carreño, quien dirige a sus com-

patriotas antes que a los poetas sus rudos versos como contribución a la memoria de aquella «gloriosa defensa» que «debe estar grabada en nuestros corazones para sentirla, vengarla e imitarla», y termina con una exhortación a los españoles para que obedezcan a las «constituidas potestades» y defiendan «la libertad del suelo hispano» de la «afrentosa servidumbre» impuesta por El Tirano de Europa. De mayor aliento es *La Iberiada* (Cádiz, 1813) de Ramón de Valdivares (?-1826). Su trato con la poesía se muestra en su habilidad retórica para expresar ideas comunes con un estilo altisonante y supuestamente noble, como corresponde a un poema de 8.000 versos en 12 cantos que tiene por modelo la *Eneida*, *La Araucana* y *Os Lusíadas* (Alcalá Galiano, 1969, pág. 108). Mucho más breve es *Triunfos de la fe* (Granada, 1809), del carmelita Fr. Nicolás del Pilar (1772-1854), del que interesa destacar el uso del romance heroico, metro que sólo encontramos en *La Alousiada* de Ramis antes de alcanzar su plenitud narrativa en *El moro expósito*.

La contienda inspiró también otros poemas que cantaban acciones secundarias, como *Molina incendiada* (Cádiz, 1811) del duque de Medinaceli, tassiano hasta en el título; o que ensalzaban el valor patrio, como *El templo de la Fama, ensayo de un poema épico a la honrosa lucha que ha sostenido la nación española contra el tirano usurpador de sus derechos* (Madrid, 1815) de Salvador María Granés. En todos ellos apenas hay cambios en lo lingüístico-retórico. La novedad es de tono. Su talante patriótico se traduce en continuas referencias a hechos y héroes del pasado nacional, sobre todo de la Reconquista, con evidente intención traslaticia.

### 6.6.2.2. El primer medievalismo

Como era previsible, con el final de la guerra y la restauración del antiguo régimen, la vena patriótica, transmisora a veces de consignas liberales, se desvanece o queda implícita en los poemas de tema *medieval*. No deja de ser curioso que abran esta serie las obras de dos aristócratas, unidos por la amistad y ex combatientes de la última campaña: Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña (1760-1815), y Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano (1791-1865), después duque de Rivas. En el límite del clasicismo el primero, sus poesías patrióticas y *asiáticas* lo sitúan entre los precursores del renacimiento romántico. El segundo es un «romántico evolutivo» (Varela, 1947), y su narrativa en verso destaca sobre el panorama aquí descrito, que la enmarca y realza. Si *El paso honroso* (1812 y 1820 en su versión definitiva) coincide en sus aspectos formales y estructurales con las obras del Sexenio fernandino, *Florinda* (1824-1826) señala claramente la evolución del *poema clásico* a la *leyenda caballeresca* que culmina con *El moro expósito* (1833).

Contemporánea del primer *Paso honroso* es la *Oumíada* (1816) de Noroña, que había compuesto en clave «heroico-cómica» *La Quicaida* (1779) y un análisis de *La Cristiada* de Hojeda. Tenía, pues, práctica en el género. Ahora, al escribir una obra de más envergadura, buscaba la originalidad sin apartarse de las pautas clásicas: «Viendo tratados ya por otros poetas casi todos los asuntos que ofrece nuestra historia, he querido poner sobre la escena uno en todo nuevo, y



cuya grandeza no desdice de la trompa épica» (I, preliminares, s. p.). En 24 cantos —cifra homérica— y en endecasílabos sueltos, el conde narra las vicisitudes de Abderramán I («aquel fuerte varón»), el omeya fundador del emirato cordobés («admirable acción»), tras huir de la persecución abasida («beligeras hazañas»). El principio virgiliano («Arma virumque cano», I, v. 1), remodelado por los poetas renacentistas, y la estructura del relato —exilio de la patria y fundación de una ciudad después de largo peregrinar— remiten a la *Eneida*. En cambio, muchos motivos y pasajes descriptivos, como las evocaciones del mundo oriental, recuerdan la *Gerusalemme* o se nutren en la ancha corriente tassiana. No es obra conseguida y resulta exagerado el elogio que mereció de su joven amigo Rivas: «Tú con sonante trompa acomodada / a los héroes hispanos, su alta gloria / dejarás para siempre eternizada; / como cuando celebras la memoria / del justo Abderramán, que el mismo Cielo / oye admirado tan sublime historia» (1957, I, pág. 15). Sin embargo, el ambiente exótico y la inclinación por lo legendario apuntan como novedades que se afianzarán en la épica posterior (Deacon, 1995, págs. 268-270).

Pero el ámbito hispánico cristiano fue el que mayor número de poemas inspiró durante estos años. De los seis títulos que deben recordarse anteriores a la *Florinda*, sólo uno trata el tema americano: *La conquista del México por Hernán Cortés* (Nápoles, 1820) de Pedro Montengón (1745-1824). Del resto, dos quedaron inconclusos: la *Sevilla restaurada* de Eugenio de Tapia (1776-1860), y los *Fragmentos de un poema* de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862). Tapia publicó algunas octavas de los tres primeros cantos en sus *Poesías* (Madrid, 1821) y añadió otras en la segunda edición (1832) con la promesa de acabarlo. En su reseña de *El Censor* (VIII, págs. 81-99), Alberto Lista elogiaba el empeño y acierto del poeta al elegir «una acción grande, maravillosa y nacional». Pero a Tapia no debieron de parecerle suficientes las animosas palabras del crítico porque no cumplió su compromiso. Quizás abandonara el relato de las campañas andaluzas de San Fernando —asunto en que habían fracasado Cueva (*Conquista de la Bética*, 1606) y Vera y Figueroa (*El Fernando o Sevilla restaurada*, 1632)— después de traducir *El talismán* de Scott y considerar las ventajas de la novela histórica. Su desgana podría relacionarse con las vacilaciones que se advierten en su creación poética con respecto a los conceptos clasicistas, igual que su posterior «poema romántico burlesco» *La bruja, el duende y la Inquisición* (Madrid, 1837) y su novela *Los cortesanos y la revolución* (Madrid, 1838) significaban su rechazo del desorden frenético de una literatura —y una sociedad— que no llegaba a comprender.

Durante su reclusión en el presidio de Vélez de la Gomera, al tiempo que redactaba la *Poética*, Martínez de la Rosa empezó a escribir un poema en varios cantos sobre la conquista del islote por el capitán Pedro Navarro en 1508. Pero una cosa era disertar acerca de la épica —por cierto, sin atisbar la más mínima novedad en el género— y otra componer un poema, lastrado además por un estilo formulario y más hinchado que grave. Al granadino le faltaba de imaginación lo que le sobraba de erudición, como volvió a demostrar en su fracasada novela arqueológica *Doña Isabel de Solís* (1837-1846). Obró con tino abandonando el proyecto, aunque dejó constancia de su fracaso en los seis *Fragmentos de un poema* que ofreció al público. Observadas ahora en su contexto, las renunciadas

Tapia y Martínez de la Rosa sugieren las dudas que abrigaba su generación sobre el futuro de la epopeya. A medida que se afianzaba la novela al avanzar el siglo, aumentaban los poemas inacabados, siendo proporcionalmente más frecuentes los que se mantenían fieles a la preceptiva clásica.

Entre los relatos poemáticos terminados en esta etapa, hay que incluir *La Alonsiada, o conquista de Menorca por el rey don Alonso III de Aragón en 1287* (1818; reimpresión 1864) de Juan Antonio Ramis y Ramis (1746-1819). El historiador menorquín advierte en la Introducción que ha conservado la «sustancia de los hechos» tal como los refieren las fuentes documentales consultadas, pero «el tratarla [la conquista] en verso me daba mucho campo para pintar los acontecimientos [...] según me acomode, por más que fuese a costa de la verdad histórica», igual que Homero, Virgilio y «otros poetas antiguos y modernos». El esquema argumental sigue la *Eneida*, algunos de cuyos versos encabezan sus tres cantos. Pero el sentido cristiano con que se interpreta la empresa, la sustitución de las deidades y musas paganas por santos, representaciones alegóricas y fuerzas de la naturaleza, proceden de la tradición tassiana. El canto II es invención sentimental que se vincula con el relato morisco y anuncia la «oriental» romántica. Por lo que a la métrica se refiere, *La Alonsiada* es el primer poema heroico de asunto medieval compuesto en romance de endecasílabos, lo que una vez más subraya su carácter transicional entre algunos cantos, traducciones y poemas contemporáneos, y *El moro expósito*, donde este ritmo alcanzaría fluidez y musicalidad.

Más evidente es el paso al poema legendario en las dos contribuciones de Montegón: la ya citada *La conquista del México* y, sobre todo, *La pérdida de España reparada por el rey Pelayo* (Nápoles. 1820). Ambas sintetizan muy bien sendas líneas temáticas a las que con frecuencia recurren los poetas de etapas siguientes. *La conquista del México* está ya lejos, por tratamiento y estilo, del *epos* del Setecientos heredero de la mitificación cristiano-caballeresca de la conquista americana (Carnero, 1991; Catena, 1975; Fabbri, 1972, págs. 146-150). Es el último poema concluido sobre Cortés y encabeza la larga lista de obras de todo género escritas sobre el héroe de Otumba en la pasada centuria. *La pérdida de España* procede de *El Rodrigo* (Madrid, 1793), «romance» —es decir, *novela*, en la confusa terminología de la época— en donde se encuentran ya los personajes caracterizados y los episodios y motivos del poema, inspirados algunos por los *Orlandos* italianos. La trama del «romance» se complica en el poema, cuyos cambios con respecto a la materia tradicional lo convierten en un relato poético donde lo épico casi se reduce a su división en 14 cantos de endecasílabos sueltos (Carnero, 1991, 1995a, 1995b; Carnero & Polt, 1995; Catena, 1975; Fabbri, 1972, págs. 143-146).

Aunque sea improbable que el joven Saavedra conociera esta producción épica, es indiscutible su valor referencial para situar dentro de esta etapa la primera aportación del futuro duque al género, porque con todas las obras citadas, aun dentro de su diversidad, comparte parecidos principios.

La colección de poemas publicada por Rivas en 1814 se cierra con un largo poema narrativo titulado *El paso honroso*, inspirado en el lance de Suero de Quiñones, quien en julio de 1434, junto a nueve compañeros, defendió el paso por el puente sobre el río Órbigo de numerosos «aventureros» para liberarse de

un juramento hecho a su dama. De este episodio caballeresco levantó acta el notario Pero Rodríguez de Lena, cuyo manuscrito sirvió a Fr. Juan de Pineda para escribir su versión abreviada del *Libro del Paso Honroso* (Salamanca, 1588). De la aplicación del clasicismo renacentista de Pineda al esquematismo formulario del cronista medieval resultó un texto equilibrado entre el relato útil de hechos verdaderos y la estilización literaria. En esta obra se inspiró Ángel de Saavedra para componer su poema de 243 octavas en cuatro cantos (Boussagol, 1926, pág. 149; Peers, 1923, pág. 137), pero primando los elementos poéticos sobre los históricos (Caldera, 1990b).

Rivas cambia el sentido ejemplar de la *historia* —Pineda pretendía mostrar los valores del caballero— por el cortesano sentimental de la *fábula* acentuando el tema amoroso, para lo que crea la figura de doña Luz, aspiración máxima de Suero y centro sobre el que gravita toda la materia episódica. Si lo «romancesco» impregna *El paso honroso*, como en diverso grado ocurría en los textos de Nava, Ramis y Montengón, el estilo y las «partes de cantidad» —proposición, invocación y narración— subrayan su fidelidad canónica, habitual en los poemas de esta etapa. El principio del canto I (octvs. 1-3) se ajusta al esquema del exordio clásico en su declaración de intenciones: «Canto el amor, la noble gentileza / del valiente y gallardo caballero». En el cuerpo de la narración se introduce el elemento maravilloso: el dios fluvial del «Órbigo cristalino», rodeado de una corte de ninfas y tritones en su palacio submarino, se aparece al héroe para anunciarle el éxito de su empresa (I, octvs. 49-67). También pueblan faunos y silvanos el «bosque umbrío». La evocación estilizada del mundo caballeresco, las recurrencias mitológicas en alusiones, perífrasis e imágenes, los sintagmas epitéticos convencionales, las comparaciones prolongadas a lo largo de una o dos estrofas y, en fin, las resonancias temáticas de Ariosto, Tasso, Garcilaso, Fr. Luis de León y Nicolás Moratín sitúan *El paso honroso* en las coordenadas poéticas de estos años de transición.

Así pues, este primer relato en verso es todavía un texto de factura neoclásica, lleno de referencias mitológicas, aunque con detalles imaginativos y personalistas y no pocas notas de orientalismo y de historicismo medievalizante. Tales rasgos se intensifican en *Florinda* y en la lírica compuesta durante los años de destierro (*El desterrado*, *El sueño del proscrito*, *A las estrellas*, *El faro de Malta*, *La sombra del trovador...*) y llegarán a caracterizar *El moro expósito*, ya en sintonía con la nueva estética romántica. Es un proceso paralelo al de su teatro, que también se había iniciado en la imitación de la tragedia neoclásica.

### 6.6.3. Los años decisivos (1820-1834)

#### 6.6.3.1. Aparición del romance histórico narrativo

Con los precedentes de Nicolás Moratín y Vicente García de la Huerta, también fue Meléndez Valdés un adelantado en la composición de *romances* de asunto medieval (Dérozier, 1974). Los dos conservados sobre *Doña Elvira*



de Guzmán (h. 1815) contienen ya los elementos propios de la narración breve de carácter histórico-legendario popularizada por los románticos. Poco después algunos miembros de la primera generación liberal escribieron romances narrativos alejados de los pastoriles y anacreónticos dieciochescos. *El solitario* (Poesías, 1821) del ya citado Eugenio de Tapia; *La fuente de la mora encantada* (h. 1826) de Quintana —editor de dos volúmenes de *Cancioneros y romanceros* (1796) en la *Colección de Estala*—; *El conde de Saldaña* (1826) de Juan Nicasio Gallego —traductor con Tapia por entonces del *Talismán* de Scott—; *Romance morisco* de Dionisio Solís; *El puente de la viuda* de Lista, legendario y con cambio de asonancia en sus cuatro partes, etc., demuestran que estos escritores participaban del interés creciente por los temas medievales y por el metro tradicional. Llegando incluso a coleccionarlos a partir de su transmisión oral, como hizo Bartolomé José Gallardo (1825); casi al tiempo que se descubrían y divulgaban las «primitivas baladas» españolas en Alemania, Inglaterra y Francia.

Sin embargo, por significativos que sean los casos anteriores, en este momento sólo se puede hablar de recuperación, aunque sometida a un debate entre detractores —representados sobre todo por el *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826) de Gómez Hermosilla— y defensores —Martínez de la Rosa en su *Poética* (1827); Gómez de la Cortina y Hugalde Mollinedo, traductores de la *Historia de la Literatura Española* (1829) de Bouterweck; los panfletos satíricos de Gallardo contra Hermosilla y el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español...* (1828) y advertencias y prólogos de Durán a sus *Romanceros* (1828-1832). La polémica perduraba aún en el prólogo de Mora a *Leyendas españolas* y en el de Rivas a *Romances históricos*, publicados respectivamente en 1840 y 1841, aunque recogen textos muy anteriores que, sobre todo en el caso de los del duque, hay que situar al principio del período. Pero para entonces la forma tradicional ya había ganado la batalla.

### 6.6.3.2. Épica de asunto medieval

En estrecha relación con el florecimiento del romance, se intensifica y acelera la renovación de la épica debida a una serie de circunstancias favorables. La mayor de todas es que sus autores son en general buenos poetas, de aceptable formación teórica, enriquecida por el conocimiento de las literaturas inglesa y francesa recientes, que han descubierto o entrevisto durante el exilio a que los ha forzado el desenlace del Trienio Liberal. Suelen preferir los asuntos medievales que reflejan agudas crisis de la historia nacional; combinan lo legendario e imaginativo con lo histórico; complican la unidad de la fábula con acciones secundarias episódicas; siguen usando la octava como forma métrica por excelencia, pero empiezan a ensayar otras estrofas; y aunque buscan la «expresión noble, sublime y elegante» que recomendaba Luzán en su *Poética* (IV, 12), dan muestras de adaptar el estilo a los tonos y niveles del relato, interferido por la presencia del narrador. Junto con el renacimiento del romance, también incidió en la épica la difusión de las traducciones e imitaciones de Ossian (Montiel, 1974), de los *tales* de Byron (Churchman, 1910), de las novelas de Scott (Churchman & Peers, 1922; Peers, 1926) y de las primeras originales españolas.

En rigor, los poemas más emblemáticos de la etapa anterior comparten algunos de sus rasgos característicos con los de ésta —e incluso, en determinados casos, con los de la siguiente—, que en cierto modo son su desarrollo. Ello es comprobable al menos en los dos ciclos temáticos que tienen en las obras de Montengón sus respectivos puntos de partida. Con su adaptación poemática *La pérdida de España*, el ex jesuita inaugura una serie de narraciones en verso sobre «el último rey godo». Junto a otros débitos, la impronta del *Rodrigo* se advierte en la *Florinda* de Saavedra; en el *Pelayo*, que el joven Espronceda emprendió instigado por su maestro Lista y no concluyó; y en *Don Opas*, que José Joaquín de Mora compuso expatriado en Bolivia (Monguió, 1967) y recogió en *Leyendas españolas* (Londres, 1840). Igualmente, *La conquista del México* es directa o indirectamente origen del ciclo cortesiano al que se suman los intentos épicos de Escosura y García Gutiérrez. Aún se podría apuntar otro ejemplo de intertextualidad en la relación entre *El paso honroso* y *Esvero* y *Almedora* de Maury, y entre este último y *El moro expósito*.

No es casual que los poemas del ciclo de Rodrigo se escribieran en la Ominosa Década. Los amores del rey y la Cava proporcionaban la parte novelesca y sentimental del argumento, y sus consecuencias —la reacción del conde don Julián cuya venganza provocaba la «pérdida de España»— permitían al autor sugerir a sus lectores una interpretación del pasado con las claves políticas del presente. Esta manipulación, que implicaba una condena de los causantes de la tragedia, es quizá la señal que identifica los relatos en verso del último período fernandino, sobre todo aquellos compuestos por los exiliados liberales. En cambio, entre los escritos dentro del país por entonces parecen interesar más otros temas que apuntan a la creciente incertidumbre sobre el futuro conforme se acercaba la muerte del rey. Ambos casos resultan de la tendencia a proponer una lectura simbólica de la Historia que va más allá de la simple ejemplaridad ilustrada. Dicho de otro modo, se trata de un síntoma de Romanticismo en la estructura profunda de un género que se desintegra en su superficie. En el orden expresivo, estas obras coinciden también en la subjetivación del relato determinada por la irrupción del mundo personal del narrador; la creación de distintos niveles y el tratamiento patético de los protagonistas, quienes, al anteponer sus pasiones a sus obligaciones históricas, rebajan su dimensión heroica a la vez que aumentan su complejidad humana; la ruptura de la linealidad narrativa con la inclusión de episodios secundarios que mantienen la expectación y retrasan el desenlace; la sustitución de la máquina y lo maravilloso cristiano por la actuación de las fuerzas ocultas naturales; las fluctuaciones estilísticas y el aumento de epítetos subjetivos referidos a campos nocionales de lo misterioso y horrible. Aisladas, estas características no son nuevas: la novedad es que a partir de una época se concentren en las narraciones poéticas que se alejan de los arquetipos épicos.

Ningún ejemplo mejor que la *Florinda* para ilustrar estos aspectos (el *Pelayo* esproncediano es de significación equivalente, pero se estudia en otro lugar). Si en la trayectoria literaria de Ángel de Saavedra aparece como un estadio intermedio de su evolución hacia el Romanticismo, inmediatamente antes de la composición de los primeros *romances históricos*, entre los *poemas* de los años veinte

se muestra como una encrucijada en donde concurren tema tradicional y tratamiento innovador, y se funden influencias nacionales y extranjeras pertenecientes a distintas corrientes artísticas, elementos formales y estructurales clásicos y modernos, síntesis de géneros, etc.

En la biografía de su autor, *Florinda* corresponde a los primeros años de exilio: el canto II («Los presagios») está fechado en 1824, recién llegado a Londres; las primeras octavas del III («La venganza») datan de enero de 1825, cuando se trasladaba en barco a Italia; y el V («El exterminio») fue compuesto en Malta al año siguiente; pero no se publicó hasta 1834, como apéndice de la edición parisiense de *El moro expósito* y, según declaración del poeta, después de revisar y reducir a cinco los ocho cantos iniciales. Es, pues, la primera síntesis de su obra entre el clasicismo liberal y el medievalismo europeo contemporáneo, a cuya inmersión no fueron ajenas las amistosas conversaciones maltesas con J. H. Frere.

Por estos datos y por el análisis de las influencias que recibe se ha podido establecer la génesis del poema (Boussagol, 1926; Menéndez Pidal, 1956, III, págs. 59-69). Aparte las mencionadas en notas —*Historia* de El Toledano, *Crónica general*, *Historia* de Mariana, cronistas árabes a través de José Antonio Conde, algún romance antiguo, *La profecía del Tajo* de Fr. Luis y el *Pelayo* de Quintana— Pidal subrayó los débitos con la tragedia homónima de M.<sup>a</sup> Rosa Gálvez y el *Rodrigo* de Montengón. De ambos extrajo el futuro duque multitud de pormenores que afectan a la estructura del relato, a la caracterización de los personajes y a sus fórmulas retóricas. Muchos recursos efectistas proceden de la novela gótica del ex jesuita. Este bagaje llevaba consigo Saavedra cuando llegó a Londres. Boussagol cree posible que leyera entonces la tragedia de Landor *Count Julian* (1812) y el *Roderick, the last of the Goths* (1814) de Southey. Lo que no ofrece duda es el influjo del *Sardanapalus* (1821) de Byron, pues no otro origen tiene la pasión ilícita que siente Florinda por Rodrigo, calcada de la de Mirra por el mítico rey sirio.

Semejante superposición de elementos de tan diversos ascendientes cabe observar en cualquier nivel del texto. El narrador interrumpe el discurso narrativo con sus propias efusiones sentimentales (III, octvs. 1-5, 36-38). El origen tradicional, clásico y moderno de las estructuras retórico-lingüísticas de tipo descriptivo —anoecer, aparición de la luna, amanecer, cabellera femenina, mujer disfrazada de guerrero, etc.— confirma el afán sintetizador de la obra. Junto a ello, la mitología queda reducida ya a una función alusiva —«El que sigue feroz al duro Marte» (II, octv. 53, v. 1)— o elusiva —«tú, cuya frente / de ásperas rocas Hércules membrudo / alzó» (III, octv. 5, vv. 2-4), por Gibraltar—. Ha desaparecido la máquina y lo maravilloso se limita a la nigromancia (I, octvs. 15-17; II, 40-44), los sueños (III, octvs. 53-64) o las alucinaciones (V, octvs. 60-63). Junto a la métrica, la relativa frecuencia de símiles prolongados muestra aún la pervivencia de usos épicos, mientras fragmentos como II, octvs. 46-66, conforman una verdadera égloga que incluye una vez más el tópico del *beatus ille*. Estas estrofas, abrazadas por otras de intensidad dramática, ponen de manifiesto la convivencia de motivos clásicos introducidos en una secuencia que busca el efectismo mediante el contraste. El patetismo que Saavedra infunde al tema se subraya en el nivel léxico: los epítetos tradicionales e idealizadores coexisten con los subjetivos, pre-



dominando éstos sobre aquéllos. En fin, las horas de la noche son las preferidas para presentar las situaciones más patéticas, recurso que, si no es necesariamente romántico, se encuadra en una estética próxima.

### 6.6.3.3. Hacia la *leyenda* romántica

Sin embargo, el camino de la épica hacia la *leyenda* no es uniforme, sino que discurre con vacilaciones y retrocesos a los que no son indiferentes las biografías y credos literarios de los autores en estos años decisivos. Lo ilustra muy bien el caso siguiente: sensible a la medievofilia ambiental, la Academia convocó en diciembre de 1831 un concurso sobre el cerco de Zamora para «cantos heroicos» de extensión inferior a 100 octavas. Entre los participantes se encontraban los jóvenes Juan Donoso Cortés (1809-1853) y Fernando Corradi (1808-1885), junto a Mateo Martínez Artabeytia, Joaquín Mencón y Manso de Zúñiga y el mariscal de campo y hombre de letras José Joaquín Virués y Espínola (1770-1840).

Quizá merezca destacarse *El cerco de Zamora* (1832) de este último, quien ya era conocido por su elegante traducción en romance heroico de la *Henriade* de Voltaire (Madrid, 1821; Perpiñán, 1826) (Lafarga, 1982, págs. 182-184). Como en otros ejemplos comentados, más que el poema en sí interesa el extenso *Discurso crítico-apologético* que lo acompaña (Virués y Espínola, 1832, págs. 37-204). El autor reclama el derecho a poseer un estilo propio, sin pretensiones puristas ni arcaizantes, para que su «obrilla [...] la lean con igual facilidad, gusto y provecho todas las clases no idiotas». Asimismo, subraya sus novedades en la disposición de las partes y su voluntad de restituir la epopeya a su «primitiva popularidad anterior». Sin embargo, casi al mismo tiempo que Saavedra recurría en *El moro expósito* a estrategias narrativas similares a las de la novela scottiana, Virués prescinde de toda concesión a la leyenda acumulada sobre la verdad de los hechos, primando en sus cinco cantos la reflexión histórica sobre la narración. *El cerco de Zamora* parece más bien una excusa para proyectar en el presente un conflicto fratricida provocado por un desafortunado testamento; el forzado elogio «al Séptimo Fernando» (octv. 53) autoriza esta hipótesis. Para los lectores de 1832 sería difícil sustraerse a la sugestión del asunto cuando ya amenazaba la crisis dinástica, de consecuencias políticas y bélicas todavía imprevisibles.

De lo anterior se deduce que no bastaba recurrir a los temas medievales para avanzar en el proceso renovador del género. Tampoco debía éste de tener muchos lectores adictos, ni siquiera a los grandes poemas de la Edad de Oro, de los que Quintana decía en el estudio preliminar de su *Musa épica* (1832) que ya «eran obras generalmente poco leídas y estimadas» (pág. 7). A esas alturas de los tiempos, la poesía narrativa mejor acogida por el público, que había crecido considerablemente, se deslizaba por dos vías principales con múltiples interacciones: por una se llegaba a la restauración del *romance* en su doble vertiente colectora y creadora; por otra se rompía el asfixiante corsé clásico adoptando holguras técnicas afines a la novela, principalmente histórica. La inevitable decadencia de la epopeya era, en definitiva, expresión literaria del profundo cambio espiritual experimentado por la sociedad al pasar del orden aristocrático del absolutismo al burgués del liberalismo. En los tramos intermedios de este pro-

ceso la literatura alcanzaba soluciones intermedidas. Por el camino del *clasicismo liberal* se podía llegar al *Romanticismo histórico* (Rivas, por ejemplo), pero difícilmente se pasaba de ahí si no se producía una ruptura (Espronceda).

Al final de esta etapa, *El moro expósito* y *Esvero y Almedora*, dos obras extensas —de los romances nos ocuparemos más abajo— compuestas en fechas próximas, representan el punto de inflexión del clasicismo al Romanticismo en la narración poética. Saavedra y Maury logran dos creaciones singulares sobre un tema medieval, de extensión parecida y con semejante horizonte de referencias estéticas y literarias; pero la distinta actitud que adoptan ante la épica determina resultados diferentes.

Algo después de componer *El faro de Malta*, en septiembre de 1829 empieza Rivas la más extensa de sus narraciones en verso, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, que continúa en París en 1832, termina en Tours un año después y publica al siguiente en la parisiense Librería Hispano-Americana (2 vols.; el segundo recoge también *Florinda* y algunos *romances históricos*). El argumento se basa en la leyenda medieval de los infantes de Lara, pero tomada del romancero nuevo y de algunas «comedias antiguas», principalmente *La gran tragedia* de Hurtado Velarde, *El traidor contra su sangre* de Matos Frago y *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega (Menéndez Pidal, 1971, págs. 161-169). A estas fuentes hay que sumar las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita (Crespo, A., 1973), *Ivanhoe* y otras novelas de Scott (Peers, 1923, págs. 275-303), las historias y crónicas medievales y renacentistas que el autor había usado para escribir *Florinda*, más la de Ambrosio de Morales y la *Historia genealógica de la Casa de Lara* de Luis Salazar y Castro, multitud de detalles estilísticos que proceden de la *Biblia*, la poesía latina, Dante, los poetas españoles del Siglo de Oro y del Setecientos (Boussagol, 1926), y algún eco de *Esvero y Almedora* (Rom. IX, vv. 725-760), que subraya la proximidad compositiva de ambas obras.

Lo primero que debió de llamar la atención de sus lectores fue que no se presentara con la habitual denominación de *poema en cantos*, sino como *leyenda en doce romances*, recalcando lo que Antonio Alcalá Galiano saludaba al principio del prólogo como «un género nuevo en la poesía castellana». El término *leyenda* apuntaba a su raíz tradicional. La forma —el cuarteto de endecasílabos asonantados, que se mantiene hasta el final sin más variaciones que el cambio de asonancia en cada *romance* y tres breves fragmentos en octosílabos en V, VIII y XI— era una solución de compromiso entre la «verdadera poesía española» y el metro usado para la tragedia y la épica desde el siglo anterior y aún vigente en los primeros decenios del Ochocientos. Su elección en detrimento de la octava venía determinada también porque era menos «amanerada» y porque oponía «menos obstáculos al progreso de la acción», según la Advertencia a los editores. Se trataba, en definitiva, de acercar el ritmo del verso al fluir de la prosa sin renunciar a su música (Boussagol, 1926, pág. 435), cuestión que en los años treinta preocupaba por igual a quienes se planteaban la escritura de la novela histórica.

En sus *Anotaciones a la Poética*, Martínez de la Rosa había insistido en la Unidad de Acción que está obligado a observar el poema épico. En el nivel profundo de la estructura, tal unidad aparece en el sentido providencialista que Rivas da a su visión del mundo, pero en el nivel narrativo, la acción principal de

*El moro expósito* se interrumpe con otras secundarias y con digresiones sobre costumbres y creencias de los dos mundos enfrentados, el musulmán y el cristiano. Rivas ha asimilado la técnica novelesca scottiana para mantener la expectación hasta el final, pero no es un simple discípulo. La amenidad para contar historias que se le atribuye se pone de relieve en dos recursos de que hace profusa gala en su obra, el *flash-back* y la *descripción dinámica*. Por otra parte, Mudarra, el protagonista, presentado al principio como un héroe épico, se transforma conforme avanza la acción del poema (Crespo, 1973, pág. 119) hasta descubrir su identidad, como el narrador recuerda reiteradas veces (IV, vv. 985-1004; VIII, vv. 201-244; XII, vv. 421-464). El perspectivismo en el tratamiento del tiempo —presente actual del narrador que interfiere líricamente en la historia, y pasado remoto de la acción relatada— es otro rasgo que distancia la leyenda de Rivas de la epopeya. Esa «conciencia de lejanía histórica [...] es lo que separa al romántico del clásico» (Llorens, 1979, pág. 129). La máquina ha sido sustituida por muchas apariciones presentadas como alucinaciones que constituyen, con la superstición y algunos objetos mágicos o simbólicos (sortijas, medallas, árboles, etc.), el ámbito de lo misterioso e irracional. Finalmente, hay que señalar las particularidades retórico-lingüísticas de *El moro expósito*, que responden a la misma técnica de contrastes a que el autor somete los demás ingredientes de su obra. Abundan las imágenes del tipo *similitudo*, sobre todo en la narración principal, realzando así su carácter solemne e idealista; pero en las secuencias en que intervienen personajes populares —lo que ya es una novedad— el nivel léxico cambia, introduciendo un vocabulario común, incluso vulgar, que subraya el realismo de las escenas. Ejemplo siempre aducido por los críticos es el logrado romance VI, donde se contrastan el melancólico regreso de Nuño Gustios a su palacio y la alegría con que se le recibe en Salas. El efecto se consigue oponiendo en una misma secuencia temporal la escena costumbrista de los preparativos culinarios del ama del Arcipreste y las plegarias, el tedéum y la plática que se hacen en la iglesia. En resumen, Rivas aspiraba a plasmar la vida en sus aspectos más cotidianos y joviales, y también en los más graves y sublimes, en medio de los cuales el protagonista, al conocer su verdadera identidad, se ve impulsado a cumplir su destino de restaurador de la honra familiar. En la historia del Romanticismo hispano, *El moro expósito* es clave para la popularización del medievalismo, junto con el *Discurso* y la *Colección de romances* de Durán.

Publicado en 1840, y también en París por la misma editorial que la leyenda de Rivas, *Esvero y Almedora, poema en doce cantos*, fue ideado con anterioridad y su gestación fue más larga. Su composición debía de estar muy avanzada en 1826 porque Juan María Maury anunciaba su inminente publicación en la dedicatoria de su importante antología *Espagne poétique*. Alcalá Galiano antepuso los primeros versos del canto IV en el prólogo a la obra de su amigo, lo que, junto con la influencia sugerida por la agilidad del diálogo en la propia leyenda de Rivas, permite reconocer la impronta teórica y técnica de un texto ya muy adelantado. Sin embargo, el crítico nada dice del poema al presentar la figura de su autor en el artículo correspondiente de *The Atheneum* (Llorens, 1968, págs. 98-99), omisión que admite, entre otras, la interpretación de que don Antonio tenía la evidencia de que la obra del afrancesado estaba aún inconclusa, y por tanto, no era prudente anunciarla, lo que sí hizo con la de Rivas, que en ese



momento estaba en prensa (*Ibíd.*, pág. 122). No obstante, parece que el poema de Maury debe situarse en este momento por las razones expuestas más arriba.

Se ha apuntado antes su coincidencia temática con *El paso honroso*, del que viene a ser una amplificación: Esvero es Suero de Quiñones. Desde la proposición y la invocación adelanta resonancias ariostescas y tassianas que confirman el aprecio por los ideales caballerescos, mientras rechaza su trivialización en libros de caballerías que habían puesto de nuevo en circulación sus traductores e imitadores ingleses y franceses. Maury no pretende componer una epopeya, sino un *romanzo* a la italiana. No hay «nada en la acción de extraordinario: ama / y es amado un mancebo...» (1840, II, pág. 38). Sin embargo, quien se adentre en él, atraído por el encanto de sus cinceladas octavas, que ocasionalmente desfallecen, pronto se sentirá en medio de una selva de aventuras. Juan Nicasio Gallego —con quien el autor sostuvo una sabrosa polémica tras la publicación de su obra— precisa varias páginas para resumir el argumento, cuya intrincada trama se construye a partir de la interrupción del hilo principal en el canto I. Una serie episódica mantiene la expectación mediante el juego de ocultamientos y revelaciones de la identidad de los personajes principales, que dilata la fábula. El desenlace se sospecha en el canto X, pero se resuelve en el XII, cuando el protagonista vence en duelo al supuesto conde de Altano, reconocido entonces como la proteica Almedora: al caer del caballo, pierde el yelmo y su cabellera se derrama por el suelo, bello motivo enraizado en la tradición italiana, presente también en *Flo-rinda*. Como descansos en medio de esta «ficción libre», el imaginativo erudito y afrancesado malagueño recurre a la técnica del *cuento dentro del cuento*, poniendo en boca de sus personajes «historias entretenidas» originales y de extracción folclórica o literaria. Con ello procura que la acción principal discurra remansada por amenos meandros hacia su final. El mismo objeto cumplen las digresiones, como la «entrada» del canto IV sobre el Arte y la Crítica: «Naturaleza, sírveme de guía, / dejándome tus páginas hermosas / libre leer de intérpretes y glosas» (Maury, 1840, pág. 114). Alcalá Galiano antepuso a su prólogo este apóstrofe porque encontraba semejanzas con su punto de vista y con el de Saavedra. Maury se anticipa a ambos en su teoría literaria que todavía en 1840, cuando se decidió a imprimir *Esvero y Almedora*, podía pasar por romántica. Defiende su libertad de expresarse sin trabas librescas, buscando la originalidad aunque los críticos frunzan el ceño. «Razón y estilo terso» (*Ibíd.*, pág. 116) es obligación de los filósofos, pero «poesía a más del verso» (*Ibíd.*) lo es de los poetas.

Maury ambicionaba armonizar el clasicismo de la épica erudita con las innovaciones románticas de los poemas contemporáneos. *Esvero y Almedora* es una creación de primer orden que aúna alusión mitológica y exotismo oriental, verdad histórica y ficción, alegoría y humor, tragedia y comedia, estilo sublime y llano, personajes nobles y vulgares; en fin, Virgilio, Ariosto y Tasso con Scott y Byron. Pero su publicación, cuando Rivas, Espronceda y Zorrilla habían establecido ya —o estaban a punto de hacerlo— los caminos por donde transitaba la nueva poesía narrativa, tenía más de anacronismo que de propuesta para el futuro (Peers, 1967, II, págs. 293-295).

Tanto *El moro expósito*, expresión artística de un liberalismo moderado, como *Esvero y Almedora*, que lo era de un clasicismo liberado, y ambos compuestos fuera de España, ponen de manifiesto la permeabilidad de sus autores a

la compleja atmósfera cultural europea que les tocó vivir y en la que se insertaron según sus propias «afinidades electivas», que eran las de su generación y que ellos llevaron al límite de sus posibilidades.

#### 6.6.4. La plenitud del Romanticismo (1834-1843)

##### 6.6.4.1. Los romances históricos

En primer lugar llama la atención en estos *años definitivos* la ruptura que se produce con el canon épico del clasicismo. Quienes persistan en él o busquen una fórmula de compromiso con el nuevo estilo, casi inexorablemente condenarán su experiencia al fracaso. Simultáneamente se asiste a la doble eclosión de la novela histórica y de la nueva narrativa en verso, hasta el punto de constituir quizá la expresión poética más representativa del período. A partir de 1834, fecha en que Rivas publica sus primeros *romances históricos*, aparece en diarios y revistas una creciente serie de relatos bajo los marbetes genéricos de *romance*, *leyenda* o *tradición*, *cuento*, *poema* y *novela en verso*, cuyo éxito de lectores debió de decidir a autores y editores a publicarlos reunidos en forma de libro.

La arbitrariedad e imprecisión con que los poetas emplean estos términos dificultan definir los rasgos diferenciales de los subgéneros a los que se aplican, porque no siempre responden a criterios seguros, sean temáticos, formales o estructurales. Los ejemplos citados a continuación ponen de relieve la frecuencia con que se solapan y la anfibología terminológica.

La indeterminación de la etiqueta *romance* permitía designar tanto los relatos breves, tradicionales o no, coleccionados en los *romanceros*, y los contemporáneos, se ajustaran o no a la serie métrica del octosílabo asonantado, como a cada una de sus partes. Incluso el novelista Juan Cortada llama indistintamente a sus novelas «históricas», «romance histórico» y «romance original».

Juan Nicasio Gallego, quizá influido por Arriaza, debió de ser pionero en el uso de la polimetría aplicada al *romance*, pues acabó *El conde de Saldaña* (1826) con 11 cuartetos de endecasílabos. Zorrilla (1817-1893) lo superó al combinar quintillas, octavillas y redondillas con romances en composiciones denominadas genéricamente con este último término, como las dos de sus *Poesías* de 1837 (*Cruza el azul firmamento* y *La noche no tiene ruidos*), que sólo emplean octavillas agudas. El mismo año, Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) escribió *El maestro de Santiago* (*Ensayos poéticos*, Madrid, 1840), «leyenda histórica» cuyos cinco «romances» están compuestos respectivamente en endecasílabos asonantados, coplas de arte mayor, octavas «bermudinas», serventesios y octavas agudas (Calvo Sanz, 1974, págs. 151-152). También Arolas recurrió a tales artificios métricos en algunas de las «poesías caballerescas» que publicó a partir de 1840, identificadas como «romance» con o sin el calificativo «histórico». Entre otras, en redondillas compuso *El paje español Pedro Fajardo y Felipe II* y *Antonio Pérez*, combinadas con serventesios. De Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo (*Celma y Zaida*, 1835) y Mariano de Rementería y Fica (*La rosa de la Alhambra*, 1835) habían aparecido, en *El Artista*, *romances moriscos* con una estructura lírica y una versificación muy parecida a sus propias *canciones* del género *trouba-*

dour. En cambio, *Romance morisco* de Arolas (1839) y *Zulima* de García Gutiérrez (1842) son plenamente narrativos.

No prevalecerá, sin embargo, ni el tono lírico ni la concepción polimétrica del *romance*. Conviviendo con ella al principio, acabará imponiéndose la corriente tradicional, ya explorada por algunos poetas de entre siglos y prestigiada por las exposiciones teóricas con que los eruditos acompañan las recopilaciones de romances antiguos. Es el caso del *Discurso preliminar* que Agustín Durán incluye en su *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII...* (1832, recogido en *Romancero general*, 1849-1850). Durán aplica y completa aquí su teoría sobre la literatura española que había defendido cuatro años antes en su importante *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español...* (Gies, 1975b). En sus «conjeturas» sugiere que los romances son en muchos casos vestigios de una poesía popular primitiva anterior al *Poema del Cid*, y constituyen la combinación métrica más antigua de la poesía española y la que mejor se acomoda a la lengua nacional. Toscos y elementales en sus orígenes, alcanzaron su madurez cuando la poesía castellana adquirió brillo, gala e inventiva. Lope y Góngora, instauradores del «verdadero Romanticismo español», comprendieron el destino de la poesía «nacional» y reunieron los elementos de la «popular». Bajo su influjo, el romance logró la flexibilidad, dulzura y perfección que le permiten «expresar digna y convenientemente toda clase de pensamientos, y [...] adaptarse a todo género de tonos, desde el más trivial al más sublime» (Durán, 1945, pág. 62).

Este curioso concepto de Romanticismo y de romance influyó en críticos y poetas. Eugenio de Ochoa (1815-1872) —autor él mismo de romances moriscos y cuentos sepulcrales (Randolph, 1966)— publicó su *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles* (1838) a la sombra de Durán, hasta el punto de plagiarlo descaradamente en el prólogo. Dos años después fue reeditado en Barcelona, ampliado con el *cantar* cidiano y con una nueva e interesante introducción de Rubió y Ors, quien destacaba los valores espirituales medievales y encontraba en el *romance* la forma poética más expresiva del carácter español. Por su parte, los poetas llevaron a la práctica esta teoría nacionalista que identificaba el romance con los orígenes de la poesía y de la lengua, y llenaron las páginas de periódicos y revistas literarias de *romances* y *romances históricos*, es decir, breves narraciones de una anécdota o episodio verdadero o legendario, generalmente protagonizado por un personaje histórico, compuestas preferentemente en octosílabos asonantados y con un estilo ágil, vistoso y asequible a la mayoría de lectores.

La adopción de esta fórmula no fue inmediata y de hecho no se consumó hasta la publicación de los *Romances históricos* del duque de Rivas en 1841. Apoyado en la tesis de Durán, Saavedra defiende en el prólogo programático el «verdadero metro nacional» de los críticos y detractores modernos, en especial de Gómez Hermosilla, cuyo *Arte de hablar en prosa y verso* (1826; reed. 1839) cita con rotundo desdén sin nombrar al autor, para argüir en seguida que el «romance octosilábico castellano es [...] la combinación métrica que, obteniendo la primacía para la poesía heroica como la más apta para la narración y la descripción, se presta más naturalmente a todo género de asuntos». Tras mostrar las excelencias de este instrumento con ejemplos seleccionados de poetas y obras de diferentes géneros y estilos, el duque de Rivas lanza su envite a los contemporá-



neos —el romance debe «volver a su primer objeto y a su primitivo vigor y enérgica sencillez»— para finalmente presentarse como quien inaugura con su obra la recuperación artística de un género:

Con débiles fuerzas he intentado yo tan difícil e importante empresa, escribiendo esta colección de *Romances históricos* que presento al público. Mis lectores ilustrados decidirán si he logrado mi intento. Si no he sido tan dichoso, al menos habré conseguido llamar la atención sobre el romance castellano y sobre la poesía histórica a la estudiosa juventud (Rivas, 1987, pág. 100).

Puede sorprender que en 1841 Rivas ponga tanto énfasis en la novedad cuando su libro aparecía inserto en la corriente de *renacimiento medieval* que arrancaba de la generación anterior (Dérozier, 1974). Tampoco sus *romances* eran del todo inéditos, puesto que cinco habían aparecido ya acompañando a *El moro expósito* y al menos tres estaban publicados en revistas (Rivas, 1987, págs. 51, 54, 58). Sin embargo, la novedad consistía en el doble hecho de identificar una forma métrica concreta con la poesía narrativa de temas históricos, y de ofrecer al público todo un *romancero* escrito en estilo moderno.

Rivas ordena sus 18 romances siguiendo una cronología interna que implica una cierta filosofía de la Historia. Los primeros —*Una antigualla de Sevilla*, *El Alcázar de Sevilla*, *El fratricidio* y *Don Álvaro de Luna*—, situados en tiempos de Pedro I y Juan II, sugieren los efectos desintegradores que provocan la crueldad arbitraria y la corrupción de los poderosos; los siguientes muestran la conducta ejemplar de los héroes de un período áureo: *Recuerdos de un grande hombre* (Colón), *La buenaventura* (Cortés), *La muerte de un caballero* (Bayardo), *Amor, honor y valor* (deberes de la caballería), *La victoria de Pavía* (heroísmo colectivo), *Un castellano leal* (obediencia y orgullo del conde de Benavente), *El solemne engaño* (San Francisco de Borja); las intrigas cortesanas de Felipe II (*Una noche de Madrid*) y Felipe IV (*El conde de Villamediana*) desembocan en el libertinaje rococó de *El cuento de un veterano*; y si *Bailén* —datado en 1839, pero probablemente reelaboración de otro muy anterior cuyas huellas conserva— es un canto a la victoria contra la tiranía que merecen «plebeyos, nobles y grandes» cuando «sólo un cuerpo humano forman», los negros recuerdos del exilio impregnan los dos últimos —*La vuelta deseada* y *El sombrero*—, «honda y desgarradamente trágico[s]» (Azorín, 1957, pág. 70), y los más novelescos.

Un cálido sentimiento de orgullo por las glorias patrias, a veces expresado con hinchada retórica, trasluce estos mínimos «episodios nacionales». Pero su visión del mundo es decididamente pesimista. Ello se percibe en el predominio de planteamientos radicales que llevan a situaciones límite y a desenlaces trágicos. Más que la Providencia es la fatalidad —tema obsesivo en la obra del autor— la que rige la vida de los personajes, caracterizados con elemental funcionalidad. La vivencia del tiempo, la violencia de la naturaleza y la insistencia en el uso de sintagmas epítéticos con «oscuro», «ciego», «confuso» y «horrendo» subrayan el tenebrismo psicológico en contraste con el cromatismo pictórico de los tejidos, las armas, los ambientes interiores y los retratos (VV. AA., 1984). El valor, la dignidad, el espíritu caballeresco que mueven a algunos de los protagonistas

—seres superiores pero no héroes— fracasan en medio de un ambiente sombrío e inmisericorde.

Al analizar las estructuras retórico-lingüísticas de los *Romances históricos* (Impey, 1976) se observa una simplificación con relación al estilo de los grandes poemas, determinada por una evidente voluntad de aproximación al estilo romanceril antiguo. De éste asimila los paralelismos antitéticos, la sencillez sintáctica, las transiciones rápidas, la introducción de un breve diálogo en los momentos de mayor intensidad dramática. No obstante, la abundancia de adjetivos ornamentales, de imágenes y, en general, el predominio de la descripción sobre lo estrictamente narrativo, son rasgos más característicos de la cordial exuberancia romántica que de la austera economía expresiva de los romances antiguos. La inclinación por la *pintura* a costa del *movimiento* se disimula por la técnica fragmentaria del relato que, salvo en un caso y debido a su brevedad —*La muerte de un caballero*— el autor presenta distribuido en dos o más «romances» con su correspondiente título y asonancia.

Los *romances* del duque constituyen un hito en la serie de incursiones en el género de otros poetas que responden a motivaciones parecidas, aunque no alcancen la misma calidad artística ni sean tan constantes. En los años anteriores a la aparición de los de Rivas, de manera esporádica se imprimieron romances sueltos en revistas y periódicos, que fueron después recogidos con otras poesías en los libros de sus autores, editados al mismo tiempo —a veces antes— que el de Saavedra. Repercutió Rivas doblemente en el futuro: estableció el modelo a que se atuvieron casi sin excepción sus seguidores, e impulsó la difusión de otros *romanceros históricos y contemporáneos*, individuales y colectivos. El *Romancero del Conde-Duque* (1842) de Antonio Ribot y Fontseré es el ejemplo más significativo de este tipo de obras (Díaz Larios, 1976). El poeta catalán justifica adoptar esta forma para celebrar un episodio contemporáneo —los sucesos de Barcelona de julio de 1840, que provocaron la abdicación de María Cristina y el nombramiento de Espartero como nuevo regente— porque también en su época encuentra «rasgos caballerescos análogos a los que formaban el tipo de la Edad Media, e igualmente dignos de excitar el entusiasmo de los vates» (*Ibíd.*, pág. 6).

Sería arduo intentar reseñar siquiera los autores que escribieron en esta etapa algún romance, y más aún señalar unos rasgos distintivos. En general, se puede afirmar que las narraciones denominadas *romances* comparten las características del relato romántico: se construyen a partir de anécdotas con situaciones patéticas que conmuevan al lector, los rasgos de los protagonistas, que actúan movidos por heroísmo, honor, ingenio, pasión, etc., aparecen extremados y unidimensionales. En la evocación del pasado se procura subrayar el color local mediante breves apuntes costumbristas y el uso de una convencional lengua arcaizante en léxico, fonética y sintaxis, que podía llevarse a la exageración en quienes no poseyeran una sólida formación filológica. En esta denominada *fabla* merecen recordarse *Ceremonial caballeresco* (1840) de Arolas y los tres *Romances en lenguaje antiguo* (1840) de Pablo Piferrer (Carnicer, 1963). Por la frecuencia con que reaparecen, algunas figuras históricas ejercieron indudable fascinación sobre poetas y público, llegando a inspirar *romanceros* monográficos en la segunda mitad del siglo. Muchos temas proceden directamente del roman-

cero tradicional puesto en circulación por los editores contemporáneos; otros de *crónicas* e *historias* de España. Predominan los asuntos medievales, y entre ellos destacan los protagonizados por personajes mitificados por el liberalismo y cuya conducta transmite una lección moral y patriótica. Es el caso del padre de Bernardo del Carpio, quien, aparte Nicasio Gallego, fue tratado por Pedro de Mardrazo en *Muerte del conde Garci-Saldaña* (1836) y por García Gutiérrez en *El conde de Saldaña* (1842). Los infantes de Lara también merecieron la atención temprana de prosistas y poetas, y después de Rivas se acercaron a su leyenda García Gutiérrez —*Los siete condes de Lara*, «romance histórico» en cinco parágrafos más epílogo, con cambio de asonancia en cada uno de ellos— y el P. Arolas, que sólo usó sextetos para *Los hijos de Lara* (1844). Atractivo especial ejerció el reinado de Pedro I, sobre cuya controvertida persona romancesaron, además de Rivas, Arolas —¿*Cuál de las dos?* (h. 1838) y *El rey y el alcalde* (1841)—, Roca de Togores —*Enrique de Trastámara en Bañeras, 1367*—, y Zorrilla —*Justicias del rey don Pedro* (1840), *Una aventura de 1360* (1844)—, entre otros. Don Rodrigo, el Cid, Alfonso VI, Sancho el de Peñalén, Enrique III, asedios y conquistas de ciudades, batallas, etc., fueron los motivos medievales más socorridos. No son raros los romances que tratan de la época de los Austrias: Carlos I, Felipe II, Felipe IV y sus cortesanos, Antonio Pérez, la princesa de Éboli, el duque de Medina-Sidonia, el conde de Villamediana; o los que se fijan en las emblemáticas figuras del descubrimiento y conquista de América, Colón y Hernán Cortés (Díaz Larios, 1994). Junto a estos temas nacionales, es frecuente que los poetas de la periferia recreen personajes y tradiciones locales, como *El ermitaño de Montserrat* y *Las Navas de Tolosa* (1842) de Pablo Piferrer, o *Guillem Sorolla* de Vicente Boix (1850), dividido en 13 partes y muy extenso.

Este nuevo romancero interesa en su conjunto por ser representativo de la nueva sensibilidad hacia las formas poéticas tradicionales. Pero rara vez se encuentra una muestra individual que merezca alguna detención. La insistencia en los mismos temas y fuentes conllevaba inevitables clichés lingüísticos y retóricos. Si no pareciera demasiado rotundo, a la vista de los resultados habría que sacar la conclusión de que la llamada de atención de Rivas a la «estudiosa juventud» no surtió el efecto deseado porque ni poseía «fecundo ingenio» ni «brillante imaginación». Por el contrario, confundiendo facilidad y espontaneidad con improvisación, se cayó casi siempre en el formulismo amanerado. Incluso quienes habían alcanzado éxito en otros géneros o eran poetas de algún renombre incurrieron en un perezoso adocenamiento. Los casos de García Gutiérrez y de Arolas ilustran muy bien este fenómeno.

El autor de *El trovador* reunió su obra poética en dos libros (*Poesías*, 1840, y *Luz y tinieblas*, 1842) en que incluyó dos cuentos y cuatro romances históricos. Cuatro años después publicó en México la leyenda *El duende de Valladolid*. De ésta y de los cuentos se tratará en el lugar correspondiente. Esta poesía narrativa no pasa de mediocre y es la que más se salva de los dos volúmenes. En *El último Abderramán*, *El conde de Saldaña*, *El maestro de Alcántara* y *Los siete condes de Lara*, divididos en fragmentos numerados y compuestos siguiendo el paradigma de Rivas, las cualidades más destacables son la sencilla ingenuidad, el fuerte primitivismo y el uso de un vocabulario arcaizante. Ingenuo manierismo, en defini-



tiva. Los críticos suelen reconocer el contraste entre los logros poéticos de algunos fragmentos dramáticos de García Gutiérrez y su escasa inspiración como poeta.

Por cantidad y originalidad es más interesante la poesía narrativa del escolar Juan Arolas (1805-1849) (Arolas, 1982-1983; Lomba y Pedraja, 1898). La publicó bajo la denominación genérica de *caballeresca*, quizá bajo la sugestión del prólogo de Alcalá Galiano a *El moro expósito*.

Alrededor de 50 composiciones de ese tipo vieron la luz en *El Diario Mercantil de Valencia* y en *El Constitucional* de Barcelona principalmente, entre 1837 (*La Virgen y el espectro*) y 1846 (*La mano fría*), siendo coleccionadas en libro con las de los otros géneros que cultivó a partir de 1840. Si bien algunas son líricas (*Trovadores provenzales*, *Trova adolorida del rey don Alfonso el Sabio*), mayoritariamente se atienen a una estructura narrativa con breves digresiones líricas. Sus asuntos proceden de la historia y leyenda españolas de la Edad Media (*Florinda*, *Los hijos de Lara*, *La leyenda del Cid*, *Berenguer el Grande*, *conde de Barcelona*), aunque no faltan los de épocas posteriores (*Felipe II* y *Antonio Pérez*, *Felipe IV* y *el duque de Medina de las Torres*) ni los de origen francés (*El anillo de Carlomagno*, *El manto encantado*), alemán, sobre todo los más fantásticos (*Las nueve*, *La deuda del muerto*, *Las bodas del diablo*), e inglés, como *El retrato de Fielding*. Arolas refiere casos de honra, luchas entre un rey y sus nobles, aparición de difuntos, poder mágico de algunos objetos, intervención de lo sobrenatural en las vidas humanas, con la sola intención de entretener a sus lectores. Ni siquiera cuando se fija en hechos y figuras históricos busca aleccionar al lector. No parece que haya una evolución en la preferencia por los de inspiración nacional a costa de los extranjeros, o al contrario. Lo que sí se advierte es que compuso la mayor parte entre 1839 y 1840, al mismo tiempo que las *orientales*, que son la versión exótica del mundo lejano, colorista, sensual, cruel y misterioso al que este clérigo se entregaba con febril imaginación. *Fakna* y *Acmet*, *Jida* y *Kaled*, *Mher-Ul-Nissa*, *Sultán Gelaledín* son puras narraciones que se insertan en la otra vertiente del medievalismo romántico.

Considerado en la acepción de *relato* o de *metro*, solo o combinado, Arolas compone *romances* desde 1838. Después de 1840 son más frecuentes los *caballerescos*, que carecen de ese epígrafe y presentan mayor variedad métrica, alternando quintillas y redondillas no sólo con fragmentos romanceados y décimas, sino con estrofas de arte mayor —cuartetos, quintetos y sextetos— con la clara intención de adaptar las modulaciones musicales de la estrofa al ritmo de la narración. Lo mismo cabe señalar para las *orientales* narrativas.

Arolas cita en alguna ocasión a Rivas, pero su influencia es escasa. Recuerda más a Zorrilla, con quien comparte la fruición verbal y la fluidez del verso, más brillante en el vallisoletano. Se ha señalado el influjo de Víctor Hugo en la adjetivación y en otros aspectos de su estilo (Lomba y Pedraja, 1898), aunque no todo lo «brillante» y «azul» se explica por la lectura de *Les Orientales* en quien vivía en una ciudad llena de cúpulas de cerámica vidriada azul. Entre 1838 y 1842 aproximadamente —años centrales de su producción poética— Arolas logró sintetizar elementos indicadores de su formación clásica con otros claramente románticos, tanto en los aspectos puramente lingüísticos como en sus referencias culturales. En cuanto a los temas, Arolas rom-

pió los límites nacionales y se proyectó por una geografía más dilatada que sus contemporáneos españoles, lo que es una nota de original cosmopolitismo en un panorama general insistentemente nacionalista.

#### 6.6.4.2. Romance y leyenda

La proximidad de la *leyenda* al *romance* es indudable. El primero que escribió en el Romanticismo leyendas, aunque en prosa y en inglés, fue el exiliado Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835). *The Romance of History. Spain* (Londres, 1830) —traducido al francés con el título *L'Espagne romantique* (París, 1832) y al castellano como *España romántica. Colección de anécdotas y sucesos novelescos sacados de la Historia de España* (Barcelona, 1840)— reúne 20 leyendas basadas en antiguos romances españoles vertidos al inglés por Lockhart en *Ancient Spanish Ballads* (Edimburgo, 1829). De la obra de Trueba se aprovechó a su vez Ángel de Saavedra para algunos de sus *romances históricos*, y ya se ha visto cómo subtítulo «leyenda en doce romances» *El moro expósito*. En prosa o en verso, pues, la *leyenda* romántica aparecía al principio como una actualización de la épica tradicional, de cuyos asuntos medievales y nacionales se nutría.

Escrita en prosa se asimilará a la novela histórica según apunta Rivas en su discurso académico *En defensa de la lengua española*, en donde espera que «los admirables romances de Walter Scott y [...] la sublime originalidad de Lord Byron y de Víctor Hugo animará a algunos ingenios privilegiados para que resuciten nuestras viejas crónicas y olvidados romances en novelas históricas» (1957, III, pág. 365). Éstas, en cambio, se identifican con las *leyendas* si usan el verso, según distinguía Ribot y Fontseré en el interesante prólogo a *Solimán y Zaida* (1849):

Walter Scott desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas magníficas *novelas*, las cuales, *si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas* que se parecerían mucho más a las baladas alemanas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos (pág. 9).

Aunque publicada casi diez años después de que Zorrilla fijara el modelo legendario, ésta parece ser la primera definición que precise los elementos constitutivos de la *leyenda* (Díaz Larios, 1988), pues las declaraciones del poeta vallisoletano al principio de *La pasionaria* en *Cantos del trovador* (1840-1841) y en *Dos rosas y dos rosales* (1859) son justificaciones ante sus lectores del propio quehacer. Sólo en una tan tardía como *La leyenda de don Juan Tenorio* (1895, pág. 243), inconclusa y publicada póstumamente, pergeñó una definición que se conforma con su práctica y teoría anteriores (Navas Ruiz, 1995, págs. 86-88).

Las *leyendas* «tienen la preciosísima ventaja / de admitir todo estilo y todo invento», afirmaba Zorrilla en 1859. Y ése es su rasgo más destacable. Es frecuente encontrar bajo su denominación verdaderos *romances* que podrían pasar por *históricos*, de igual modo que muchos *romances* aparecen como *legendarios*. A su

vez, hubo autores que rechazaron la forma tradicional o bien la alternaron con otras más elaboradas. La primera postura fue defendida por José Joaquín de Mora (1783-1864): «Mi objeto al escribir estos poemas —afirma en el Prólogo a *Leyendas españolas* (1840, pág. V)— ha sido aplicar la versificación española a un género de narración que diste tanto de la humilde trivialidad del romance como del altisonante entonamiento de la epopeya». Puede sorprender que quien durante su exilio londinense había compuesto romances moriscos y elogiado el *harmonious verse* del viejo romancero (Llorens, 1968, págs. 228 y sigs., 365-369) se desdiga ahora de su pasado mostrando la doble cara de su contradictoria personalidad (García Castañeda, 1995; Monguió, 1967, pág. 80). Sin embargo, lo que se infiere de este prólogo es que Mora se encuentra en la encrucijada del innovador: el antiguo romance es un «monumento histórico» [...] muestra del genio poético de la nación española [...] el cuerpo de poesía popular más interesante de cuantos poseen las naciones de Europa» (1840, pág. VI). Pero ello no quiere decir —objeta con ironía— que, en un siglo tan adelantado como el suyo, no se pueda mejorar la grosería de este instrumento, la monotonía del asonante, aunque esto mismo haya sido motivo de placer para su «celosos partidarios» españoles y extranjeros y cuente entre sus practicantes con los felices aciertos de un Góngora o un Quevedo. En cuanto a la segunda forma, los muchos frutos que ha dado han sido poco «aventurados», aparte de que es un género que «no puede adaptarse sino a una clase particular y escasa de hombres» (*Ibid.*, pág. V). ¿Qué camino escoger? Y aquí una interesante observación que parece una de las claves del texto: «Con la única excepción de *El moro expósito*, no tengo idea de un solo poema narrativo de alguna nombradía, que no pertenezca a uno u otro de aquellos dos géneros» (*Ibid.*). Mora ve en la *leyenda* de Rivas, que ha optado por la dignificación de la forma tradicional —el romance heroico—, la solución equidistante de las dos posturas. Él escogerá el camino más difícil, y también de más mérito, porque exige al escritor expresar con exactitud su pensamiento ajustándose al orden perfecto del ritmo, el número y el consonante de la rima. Mora opone, pues, el rigor en la composición de sus leyendas a la trivialidad de algunos de sus contemporáneos, y colocándose por encima del debate entre *clásicos* y *románticos* reclama que se las juzgue «con independencia de todo espíritu de escuela y de facción», pues no ha pretendido someterse a ninguna regla ni tampoco infringirla, sino que ha seguido «las que le han parecido emanadas del sentido común y del buen gusto» (pág. XIV). Desde esta posición de *libertad disciplinada*, Mora escribe 20 narraciones de extensión variable: la más breve es *El boticario de Zamora*, con sólo 15 octavillas; *Don Opas*, la más larga, tiene 483 octavas reales. Ésta es también la estrofa usada en otras ocho leyendas, seguida de cuatro en octavillas y cinco en pareados de endecasílabos, y sólo en *La judía* y *Las dos cenizas* combina éstos con heptasílabos formando también cuartetos y serventesios. Salvo dos de ambiente morisco, situadas en la época de los Reyes Católicos —*La bordadora de Granada* y *Una madre*— y *La Florida*, que refiere la «historia verídica, aunque extraña» del sabotaje que sufrió una de las naos de la Armada Invencible, todas las demás se ambientan en la Edad Media española. Pero Mora no es un romántico a pesar de su afición a Byron, cuyas digresiones irónicas imita, y de los temas medievales de sus *Leyendas*. Uno de los mayores atractivos de estos relatos es el tono distanciador con que Mora se enfrenta a las anécdotas



que refiere. A menudo interrumpe la línea narrativa con digresiones autobiográficas (de gran utilidad para fechar algunas leyendas), melancólicas o en clave de humor, muy byronianas (Byron es el autor que más epígrafes proporciona), o bien reflexiona sobre sucesos históricos (*El bastardo*), señala las analogías del pasado con el presente (*La batalla de Fraga*, *Don Opas*) o hace comentarios literarios (*Una madre*). En unas la sátira casi costumbrista domina todo el relato, como la divertida historia de la mujer que moderniza la rancia casa noble de su marido (*Don Policarpo*). En otras, en cambio, impera un grave patetismo, como la que refiere la heroica muerte del joven caballero *Don Lope* en una batalla. El juego de contrastes —dolor en medio de la alegría general, amores entre individuos de razas irreconciliables o de distinta condición, ingenio frente a prepotencia, etc.— es uno de sus artificios preferidos.

Todos estos rasgos están presentes en *Don Opas*, que Mora debió de componer en América (octv. 120), probablemente bajo la atracción de la *Florinda* de Rivas, a la que alude (octv. 19). Está dividida «en cuatro partes», que no cantos, y por su extensión, el exclusivo uso de la octava real y de estructuras retóricas como el exordio, guarda relación con la épica clásica. Pero las continuas digresiones en que el poeta salta desde el tiempo del *último godo* a su biografía personal y a la actualidad política de España —con sarcásticos comentarios sobre serviles y liberales, sobre Martínez de la Rosa (III, octv. 5), interrumpiendo el hilo narrativo— la acercan a los experimentos narrativos que Maury y Rivas realizaban por los mismos años, en cuyo contexto cultural y artístico deben leerse. (Véase el apartado 8 de este capítulo.)

Se comprende así su enorme distancia con las que habían empezado a divulgar los colaboradores de *El Artista: Ricardo* (1835) de Julián Romea (1815-1868), o *El torrente de Blanca. Leyenda del siglo XIII* (1836) de José Augusto de Ochoa. Fueron las primeras que se editaron en Madrid, seguidas de las que publicó M. Landeyra en el *Semanario Pintoresco*. En Barcelona, Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) recogía algunas en sus *Poesías* (1836). De entonces deben de ser las primeras de Zorrilla, *Para verdades el tiempo y para justicias Dios y A buen juez, mejor testigo*. La serie de elementos formales y constructivos del poeta vallisoletano fue asimilada por sus imitadores: la polimetría (aunque quizá se debería decir poliestrofismo, ya que lo más frecuente es la combinación de estrofas de arte menor); la alternancia de partes narrativas, lírico-descriptivas e incluso dramatizadas; la interrupción del relato con digresiones y apartes dirigidos al lector; la dicción suelta y llana combinada con fragmentos de afectada retórica; el gusto por temas folclóricos directamente extraídos de la tradición oral o de fuentes librescas (como la *Historia de España* de Mariana y la serie de los *David y Reyes Nuevos de Toledo* de Cristóbal Lozano, veneros principales de los legendarios románticos), junto a las propias invenciones del autor; la manipulación del narratorio con recursos efectistas: misteriosos personajes cuyo reconocimiento se produce al final; malentendidos que desembocan en desenlaces sorprendentes; intervención de prodigios y de elementos maravillosos (estatuas que hablan, resucitados, actuaciones del mundo celestial); personajes que regresan oportunamente para cumplir una promesa o una venganza; atención al espacio (cuidada descripción de ambientes) y al tiempo (marcado por el tañido de campanas, por el paso de las estaciones, etc.).

### 6.6.4.3. Leyenda y cuento

Desde el primer momento, la leyenda no presenta una dimensión determinada. Bajo tal denominación se publican obras extensas, como *El moro expósito*, *Don Opas*, *Horas perdidas* (1844) de Eduardo Asquerino (1826-1881), la ya citada de Ribot y Fontseré y las de Zorrilla, que desde *El capitán Montoya* (1840) siguen un proceso claramente amplificatorio. Esta tendencia, común entre otros imitadores del vallisoletano en la segunda mitad del siglo, coexiste con la de escribir leyendas más breves, equivalentes a un *romance* o un *cuento*. Entre éstas deben recordarse las que Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872; Varela, 1948) reunió en *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841) y en *Historias caballerescas españolas* (1843). Con varia fortuna incluyeron leyendas entre sus poesías líricas Bermúdez de Castro (*El maestro de Santiago*), Arolas (*Leyenda tártara*, *La mancha del turbante*, *El rey y el alcalde*, *Berenguer el Grande*), Ramón de Campoamor (*El juicio final* y *El alma en pena*, en *Ayes del alma*, 1842), el duque de Frías, Ribot y Fontseré y Juan Eugenio Hartzenbusch (*El alcalde Ronquillo y el obispo Acuña*). También demostró aptitudes para la poesía narrativa María Josefa Massanés Dalmau (1811-1887; *La serenata*, *Una palabra a tiempo* y *El trovador*). Ninguno de ellos, sin embargo, dejó la huella que imprimió Zorrilla en sus continuadores, que imitaron los títulos de las colecciones (como los *Preludios del arpa* [La Coruña, 1847] de José Puente y Brañas, llamado el Zorrilla gallego) el virtuosismo rítmico, el ingenuo espíritu religioso y el complaciente patriotismo. Su influjo fue tal, que hasta el duque de Rivas se dejó llevar por su seducción en las tres leyendas incluidas en sus *Obras* de 1854.

El término *cuento* se usa en el período romántico con la misma ambigüedad formal y de contenido que sirve para designar otros textos breves en verso —único vehículo expresivo al que nos limitamos— publicados bajo el epígrafe de *romance* y *leyenda*. Con estos «géneros» comparte también su difusión en la prensa periódica (Baquero Goyanes, 1949, 1992). Al *cuento* lo caracteriza ser narración relativamente breve de una situación misteriosa, mantenida con tensión emocional hasta su desenlace imprevisto. Suele coincidir con la *leyenda* en la forma polimétrica e incluso en el origen tradicional de sus temas, sean éstos librescos o folclóricos, aunque la aportación inventiva del poeta es mayor, dejando correr más libremente su imaginación.

En proporciones diversas, que han sido estudiadas en la narrativa en prosa (Lozano Miralles, 1988; Perugini, 1982), aúna elementos ossiánicos, de la novela «gótica», legendarios anglosajones, germánicos y «trovadorescos» de procedencia francesa, con los de raíces hispánicas. Tinieblas nocturnas, bosques oscuros, lúgubres interiores de castillos, fantasmas y espectros, misteriosos personajes, doncellas enamoradas en peligro, verdugos, trovadores, muertes violentas, son los ingredientes barajados en estos relatos. Sin faltar lo truculento y lo fantástico, estos *cuentos* no pasan en general —con la excepción, claro está, de *El estudiante de Salamanca*, no considerado aquí— de los umbrales del *goticismo* de trazo grueso. Más que como una indagación en el misterio que envuelve los estrechos límites de la realidad, se escriben casi con el único objeto de provocar miedo en los lectores. Probablemente la carencia de sentido profundo de esta modalidad

literaria eminentemente *popular* dio lugar a las condenas de aquellos críticos que, como Larra, defendían el compromiso social de la literatura (Gies, 1988).

Muy a principios de los años treinta, cuando ya empezaba a pasar de moda en Francia, aparecen en Madrid las primeras muestras del género llamado *troubadour* por contar entre sus personajes con este *tipo* que lo mismo entona tier-nas «trovas» amorosas que empuña la espada para defender a su dama de un malvado *sayón*, personaje que tampoco falta en la reducida galería de los que se repiten en estos cuentos.

Una vez más, los colaboradores de *El Artista* fueron quienes lo introdujeron. Sin embargo, les había precedido *El canto del cruzado* de Espronceda (h. 1832-1834, publicado en varias entregas de *El Español* entre mayo de 1836 y julio de 1837), que circuló en copias manuscritas. Así se explica que algunos de sus motivos temáticos —escena nocturna del caballero o peregrino acercándose al castillo, canción del trovador— y formales —cuartetos de dodecasílabos alternando con versos de arte menor para las partes líricas— fueran imitados en relatos que aparecieron antes en la prensa, aun siendo posterior su fecha de composición.

Ése es el caso de *El bulto vestido de negro capuz*. Según confesó su autor, Patricio de la Escosura (1807-1878) en el prólogo a las *Obras* de Espronceda (Madrid, 1884, pág. 55) (Cano Malagón, 1988; Iniesta, 1958), escribió su cuento influido por la lectura del manuscrito del *El canto del cruzado* de su amigo, cuando se encontraba de guarnición en Pamplona. Fechado en marzo de 1835, apareció en *El Artista* dos meses después. Pero el momento histórico en que sitúa el relato, los días inmediatos a la derrota comunera de Villalar y a la ejecución de Padilla, es efecto de la impresión producida por la lectura de la oda *A Padilla* de Quintana (Paglia, 1994, pág. 25). Dividido en cinco cuadros, cada uno con su correspondiente título, de «informes dodecasílabos» (Varela, 1948, pág. 215), el argumento no puede ser más sencillo: un «bulto» envuelto en un «negro capuz» se dirige hacia Simancas en un anochecer de amenazadora tormenta («El caminante»); mientras el obispo Acuña y el joven comunero Alfonso García conversan en un calabozo del castillo sobre los oscuros designios de la Providencia a la espera de que se cumpla su sentencia («La prisión»), el misterioso personaje logra entrar en la fortaleza («El soldado»), donde pasa la noche al arrimo del fuego («La troba»); cuando por la mañana empieza la ejecución, el del capuz se adelanta hasta el cadalso en el instante en que el verdugo levanta la cuchilla sobre la nuca de Alfonso, quien aún tiene tiempo de reconocer a su amada Blanca y de gozar de su última prueba de amor antes de que las cabezas de ambos rueden por el suelo («El beso»). Con calculado efectismo, un permanente juego de contrastes converge en una atmósfera opresiva que no desvanece el triunfo final del Amor y de la Muerte, para producir en el lector una conmoción a la que todavía hoy es difícil sustraerse: la simpatía por el bando sublevado, cuya derrota representa la de la libertad vencida por la tiranía; el conflicto entre la lealtad a los principios ideológicos y las ansias de vida de Alfonso; el instante de dicha al encarar la eternidad; la desvalida imagen de la joven en medio de los feroces soldados; la insistencia en lo oscuro y tenebroso, vinculado también con lo sórdido y tosco, en contraste con el nombre de Blanca, que se descubre en el último instante, antes de emprender el viaje hacia la luz y la felicidad. El pulso seguro del relato, tan ajustado a la Unidad de Tiempo y de Espacio, intensifica el patetismo



del sorprendente final. Todo ello hace de *El bulto vestido de negro capuz* una pequeña joya del género, al que también pertenecen el ya citado *Ricardo* (1835) de Julián Romea, denominado «leyenda» por su autor, y *El guerrero y su querida* (1836) de Marcelino Azlor (1815-1888). El mismo año Sancha edita un opúsculo de 11 páginas titulado *El sayón*, «cuento romántico en verso» de Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872), sangriento e incongruente por más elogios con que lo saludara la crítica, imitado a su vez por Juan Francisco Díaz en *Blanca*. La reiteración de algunos elementos comunes desde Espronceda (Varela, 1948, págs. 213-225) pone muy en entredicho la actitud de sus autores, que al parecer se acercaron al género más por emulación —quizá apremiados por intereses poco artísticos pero muy humanos— que por avanzar en sus posibilidades narrativas.

Alguna atención debe concederse a María Josefa Massanés y a García Gutiérrez. *El trovador* (1837) de la primera se muestra innovador al introducir componentes propios del cuento *fantástico* en la fórmula trovadoresca. *Las dos rivales* (1840) del segundo tiene por mayor mérito para su editor moderno (1947, pág. 51) sus analogías con el cuento de Escosura, aunque con versificación más variada, a la vez que participa de rasgos propios del cuento *legendario* según confirma su colofón. La otra narración en verso que García Gutiérrez tuvo el capricho de denominar cuento, *Elvira* (1842), se parece más a una leyenda en la órbita del orientalismo morisco, y dada la coincidencia de asuntos, quizá no fuera disparatado pensar que se trata de un bosquejo previo a su drama *Zaida*, estrenado un año antes. Varias «caballerescas» de Arolas presentan también todos los rasgos necesarios para ser incluidas en este género: entre otras valga citar *Mal pago de un amor fino* (1842), *Isaura* (1845) y *La mano fría* (1846). En estos relatos conviven el género *trovador*, la *leyenda* y, en ocasiones, el cuento *fantástico*.

En realidad, tal confluencia de tendencias se convierte en la norma de la narrativa poética posterior al *sayonismo*, a la que ni siquiera se sustrae Espronceda al componer *El estudiante de Salamanca*, bien que impregna de ironía las referencias tradicionales y las supera con la creación de un mundo fantástico y simbólico. Por su parte, Zorrilla subtitula su leyenda *La pasionaria* (1841) «cuento fantástico» al estilo de los de Hoffmann (traducidos al castellano dos años antes), pero sin renunciar a sus raíces tradicionales (Alonso Cortés, 1943, págs. 269-270). Sin embargo, esta denominación no es frecuente, y cuando aparece no se aplica con el mismo sentido que tiene entre los románticos alemanes. Más bien se usa cuando se presenta una situación irreal a cuyo desenlace se llega por un prodigio. Es decir, el *cuento* se acerca a la *leyenda* y se confunde con ella, de modo que los límites entre uno y otro acaban esfumándose. De hecho, el *cuento* alcanza su madurez e independencia respecto a los géneros tradicionales cuando supera el medievalismo romántico.

#### 6.6.4.4. Otras denominaciones y géneros

Aunque el término *poema* se aplicaba ya en el siglo XVIII en sentido amplio, en la década romántica se intensifica esta tendencia, denominándose así tanto las composiciones que se ajusten a los cánones clásicos como aquellas afines en oca-

siones a la novela en verso, y cuyos rasgos comunes son el distanciamiento del *epos* y la experimentación.

Sólo en el ámbito estilístico obedecen los primeros a los usos de su época: sonoridad basada en la acentuación fuerte, acumulación de epítetos subjetivos y enfáticos, imágenes construidas por sucesión de comparaciones y cambios tonales. Aparte esporádicas recaídas en la mitología y en los asuntos religiosos, los temas medievales y la conquista de México centran la atención en el *pasado*. Si se exceptúa *Esvero* y *Almedora*, cuya composición es anterior, el único poema que llegó a publicarse completo en estos años fue el *Pelayo* (1839) de Domingo Ruiz de la Vega, acaso escrito bajo el influjo del poema homónimo de Espronceda. No pasaron de la introducción y del primer canto *Las cruzadas* de Gabriel García Tassara (1817-1875), que dio a conocer unas octavas en *El Pensamiento* (1841) y otras en sus *Poesías* (1872); *Hernán Cortés en Cholula* (1842; *Álbum literario español*, 1846) de Escosura, y *La conquista de México*, proyecto de poema que ocupó a García Gutiérrez toda su vida (Bonilla San Martín, 1904; Díaz Larios, 1984, 1985), sólo publicado parcialmente en *La América* (Hernández Prieto, 1994).

La dimensión épica del *presente* se refleja en obras circunstanciales que la cercanía temporal y emocional, y quizá también la oportunidad, inspiró a ocasionales poetas. Con la excepción de *Napoleón* (1840) de Juan Antonio Sazatornil, se escribieron «episodios nacionales» en verso casi a la vez que los primeros en prosa. A este grupo pertenecen *Torrijos o las víctimas de Málaga* (1835) de Fernando Corradi, sobre el desembarco en Fuengirola (1831) que acabó con el fusilamiento del general liberal y sus compañeros; *Luchana* (1840) de Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), que ensalza el valor con que las tropas de Espartero consiguieron levantar el asedio de Bilbao en la Nochebuena de 1836; *La Hispálida* (1843) de Francisco Luis de Retés (1822-1901), en tres cantos, y *La defensa de Sevilla* (1844) de Encarnación Calero de los Ríos, que conmemoran la liberación de la ciudad bética del cerco y bombardeo a que la sometió Espartero en 1843. Debieron de componerse otros sobre el mismo tema, porque con ellos participaron sus autores en un concurso convocado por José de Salamanca.

No era nueva esta corriente ni las reticencias de los críticos ante el tratamiento épico de hechos contemporáneos. Hartzenbusch, que prologó el poema de Retés, dudaba de las posibilidades de convertir en epopeya un conflicto «entre españoles que casi tremolaban la misma bandera». Ponía el dedo en la llaga: una cosa era exaltar a la patria amenazada por el invasor y enemigo común en 1808, y otra cantar guerras fratricidas de incierta gloria. A mediados del siglo XIX Hartzenbusch se planteaba la misma cuestión que los rétores romanos cuando Lucano dio a conocer *La Farsalia*.

A la vez que estas obras pretendidamente fieles a un clasicismo formal, se escribieron otras muy diferentes, que abarcaban desde la parodia de lo «gótico-terrorífico» (*La bruja, el duende y la Inquisición*, 1837, de Eugenio de Tapia) y el relato sentimental anticlerical y trágico (como *La sílfida del acueducto*, 1837, del P. Arolas) hasta el simbólico-filosófico (*María*, 1840, de Miguel de los Santos Álvarez y, sobre todo, *El diablo mundo*, 1841, de Espronceda). Sus títulos difieren de los habituales en la épica clásica, acompañándose a veces de puntualizaciones sobre el género a que pertenecen, como el «poema romántico» de Arolas,

que alude a su carácter *novelesco* o *romancesco* tanto como a su «estilo», o el «burlesco» que añade Tapia para subrayar su distanciamiento del Romanticismo de hachón y cuchillo. Otros aparecen con la escueta indicación de «poema», como los incompletos de Álvarez y Espronceda.

*La sílfida del acueducto* de Arolas cabe interpretarla como la expresión literaria de la crisis personal de un clérigo que vive una momentánea radicalización en el contexto de las conflictivas relaciones entre la Iglesia y el Estado en la transición del absolutismo al liberalismo. En plena desamortización de los bienes eclesiásticos decretada por Mendizábal, este *poema romántico* no es sólo una «apoteosis del amor sacrílego» (Lomba y Pedraja, 1898, pág. 113), sino la proyección artística de una rebeldía, un ejemplo de literatura comprometida (Arolas, 1982-1983, I, págs. LXIII-LXXVII; Díaz Larios, 1977-1980). No se ha podido comprobar que el asunto proceda de una tradición de los antiguos monjes de Porta Coeli (Lluch Arnal, 1952). Es cierto que la cartuja sufrió las consecuencias de dos exlastraciones en 1820 y 1835, y que Arolas sitúa su ficción en la primera, pero con algunos detalles de la segunda. La parte *novelesca*, probablemente compuesta por acarreo de materiales de distintas procedencias, es lo más débil del poema: Ricardo ingresa en la cartuja inducido por su padre, renunciando a Ormesinda, quien a su vez se ve obligada a casarse con un protegido de El Tirano del Turia —el general Elío—. Una oportuna acción de los «libres» contra los «serviles» libera a la joven. Guiada por una gitana, huye con Elvira a la montaña, en donde ésta halla a Roberto, ahora ermitaño y en otro tiempo tierno amante, a quien las rivalidades familiares impidieron ser su esposo. Este reencuentro feliz anima a Ormesinda a buscar a Ricardo tras los muros de la cartuja próxima. Para franquearlos se desliza por el acueducto que lleva el agua al cenobio. La sorpresa de Ricardo cede a la evidencia de que la feliz llegada de la «sílfida» en medio de la tormenta nocturna es una demostración de que el Cielo aprueba este amor irrefrenable, al que ambos se entregan hasta clarear el día. Descubiertos, son acusados y condenados por el abad; Ricardo es encerrado en una mazmorra y Ormesinda muere envenenada. Pero llega 1820, Quiroga y Riego proclaman la libertad y el Gobierno decreta la exlastración. Libre también de su prisión el padre de Ormesinda, llega a la cartuja justo para asistir a su entierro. Desgarrado y enfurecido, hunde su espada en el pecho del abad, los monjes huyen despavoridos y queda desierto el monasterio, en una de cuyas mazmorras perece de inanición el pobre Ricardo. La amistad y el amor unen lo que el mundo separó: Roberto y Elvira entierran a la infeliz pareja en el fondo de una cueva, lugar de reposo de los «héroes inmortales».

Nunca llegará tan lejos Arolas en su exaltación y en su mezcla de elementos y de estilos. El conflicto entre amor divino y profano, tan decimonónico, fue característico de la literatura gótica —*El fraile* de Lewis; recreaciones epistolares de Abelardo y Eloísa— y romántica —*Jocelyn* de Lamartine; *Eurico el presbítero* de Herculano—. En ese horizonte referencial se inserta el poema del escolapio. La superposición de un plano ficticio y subjetivo sobre el histórico y objetivo es propio de la novela scottiana, mientras que al texto de Arolas le falta perspectiva histórica por la proximidad de los hechos, concomitantes con su rabiosa actualidad. En el ámbito retórico y lingüístico es evidente el cruce de elementos clásicos —alusiones mitológicas y paganismo de la descripción final, epítetos



ornamentales, adaptación de versos entresacados de los poetas de la Edad de Oro al propio discurso, imitación de estructuras sintácticas— con otros claramente románticos —tono exaltado, digresiones líricas, adjetivación subjetiva perteneciente a los campos nocionales del horror y la fatalidad, contrastes, intromisión del poeta en el relato—. Aunque menos obvia, la métrica confirma el carácter transicional de *La sílfida del acueducto*: los más de 4.000 versos de sus 18 cuadros son un muestrario de las habilidades de Arolas algo antes de que emprenda la composición de sus *caballerescas* y *orientales*: seis tipos de versos —de 4, 5, 7, 8, 11 y 12 sílabas— se combinan en 12 estrofas diferentes, a veces con variantes respecto a su paradigma clásico. Si la seguidilla, simple o compuesta, la redondilla, el cuarteto alirado y el sexteto son indicativos de Romanticismo, la estrofa sáfica es pervivencia neoclásica, mientras el romance heroico y la silva superan los límites de un período determinado.

Narrativo-filosófico pretendía ser el poema *María* (1840) que Miguel de los Santos Álvarez (García Castañeda, 1979) empezó a publicar por entregas, aunque no pasó de los 1.101 versos del primer canto. Su débil hilo argumental queda reducido a la presentación de la huérfana pura y adolescente que, recogida en el prostíbulo de su tía, sueña con ideales amores que desvanece la irrupción de la comadre. Hasta aquí el texto de este canto introductorio escrito bajo la influencia de Espronceda, de quien Álvarez imita las digresiones humorísticas y quizá el contraste entre pureza y corrupción, apariencia y verdad. Basándose en la trayectoria de Lucía, la protagonista del canto VII de *El diablo mundo* continuado por el autor, García Castañeda apunta que María sufriría en los cantos siguientes «un calvario amoroso en el que, muy posiblemente, terminaría por perder la pureza, la felicidad y la vida» (*Ibíd.*, págs. 73-74). A tal suposición cabe añadir que *María* se inserta, por el tema de fondo de la prostitución, en el contexto de una literatura *social* que empezaba a manifestarse, y cuya muestra más significativa fue precisamente otra *María*, la del novelista Ayguals de Izco, en la órbita de Sue. En su nivel formal, el texto de Álvarez ofrece una relativa variedad de metros —octavas, silvas, quintillas y seguidillas— que sirven de vehículo al exordio, al apunte narrativo, a la descripción de los personajes y a las reflexiones, en las que alterna el tono grave y festivo. Su estilo, a veces paródicamente calderoniano, trasluce su desgarrada visión del mundo como una irreconciliable oposición entre los ideales de belleza e inocencia y la grosera y sórdida realidad. Es famosa la octava que encabeza el *Canto a Teresa* de Espronceda, y quizá deba considerarse compendio del pensamiento de Álvarez: «¡Bueno es el mundo! ¡Bueno; ¡Bueno! ¡Bueno!, / como de Dios al fin obra maestra, / por todas partes de delicias lleno, / de que Dios ama al hombre, ¡hermosa muestra! / ¡Salga la voz, alegre, de mi seno, / a celebrar esta vivienda nuestra! / ¡Paz a los hombres! ¡Gloria en las alturas! / ¡Cantad en vuestra jaula, criaturas!» Llama la atención que *María* no sólo se sitúe en la actualidad del lector, sino que la subraye en los últimos versos con una alusión a los sucesos de septiembre con que, poniendo fin al inquieto verano de 1840, se producía el cambio de regentes.

Resulta significativo que casi todos los poemas narrativos de estos años insistan en los acontecimientos políticos tanto como en su distanciamiento e incluso ruptura con la épica clásica. Si al principio de la década anterior el cambio venía determinado por el auge de la *medievofilia*, la evidente *medievofobia* de éstos pa-

rece sintomática del espíritu rebelde que los anima. No siendo circunstanciales sus textos heroicos, se sitúan en el presente o en un tiempo próximo, con alusiones a la realidad compartida por el narrador y el narratario, aunque pueda trasladarse simbólicamente a otra dimensión, como hace Espronceda. Los personajes han perdido su condición *heroica* según la entendía la poética clásica. Ricardo, Ormesinda y María son idealizaciones de individuos corrientes, aunque vivan experiencias insólitas para el común de los mortales, y Adán es el Hombre: pero ninguno protagoniza una gesta, si no es la de vivir en conflicto con su *yo* en un *mundo* de incertidumbres. La oposición amor-celibato de *La sílfida*, pureza-peccado de *María* o inocencia-corrupción del *Diablo* siempre se resuelve en fracaso.

El polimorfismo de la obra de Espronceda (Martinengo, 1962), definido con demasiada exclusividad como «el único verdadero poema romántico español» (Marrast, 1989), es una constante de estos poemas. Hay que reconocer, sin embargo, que ninguno de los reseñados quedaba a la altura de aquél. Lo que *El moro expósito* al principio del Romanticismo, significó *El diablo mundo* a partir de su publicación: un modelo de épica moderna —como decía su prologuista Ros de Olano— que fascinó a varios continuadores, desde el mismo Miguel de los Santos Álvarez hasta Máximo Carrillo de Albornoz, quien con más osadía que los demás llegó hasta el final, publicando una «segunda parte» (1867). Lo que conviene destacar es que el trascendentalismo simbólico esproncediano rebasó su época para dejar su huella en la concepción poemática de *Un diablo más* (1851-1868) de García Tassara, y la filosófico-realista de Campoamor y Núñez de Arce.

## 6.6.5. Los años crepusculares (1843-1874)

### 6.6.5.1. Epigonismo y herencia de Zorrilla

Aunque los síntomas de agotamiento se advierten ya en los años cuarenta, la herencia romántica —y aun la clásica— perdura en la segunda mitad del siglo, y junto a los poetas ahora citados, Trueba, Ruiz Aguilera y otros compositores de *baladas* abren la poesía lírico-narrativa al realismo. Se publican todavía *poemas* heroicos sobre temas medievales, como el *Roger de Flor* (1854) de José Justiniano y Arribas, *La Alfonsiada o la conquista de Toledo* (1864) de Evaristo López, y religiosos, como *La ciudad eterna o los cristianos* (1848) de Francisco Lorente —cuyos lectores no sólo podían disfrutar de una especie de *Paraíso perdido* y *Quo vadis?* en octavas, sino ganar indulgencias a la hora de su muerte—, y *El hijo de María* (1852), relamida vida de Cristo, también en octavas, del catedrático de instituto Vicente Álvarez Aranda. Entre los episodios de la historia contemporánea todavía interesa a Marcial Busquet la guerra carlista (*El abrazo de Vergara*, 1858); pero el acontecimiento que provoca una oleada de dramas, estudios, memorias, crónicas, diarios, odas, novelas y, naturalmente, poemas y romances es la Guerra de África (1859-1860), a la que no restaron el empaque de su «trompa heroica» Francisco Garcés Marcilla (*España en África*, 1860) y Miguel Blanco Guerrero (*La Guerra de África, La Atlántida*, 1860). Otros muchos comparten con ellos un estilo formulario sin chispa de poesía que anime sus tediosas octavas. En su mayoría son obra de poetas secundarios, fruto de

ocios de clérigos, archiveros y generales, que más interesan como fenómeno social que como expresión literaria.

Algo mejor parada sale la *leyenda* en las plumas de autores y autoras, casi siempre imitadores de los alardes rítmicos de Zorrilla pero sin su virtuosismo. Impresas en revistas o sueltas, tocan los mismos temas que habían popularizado los románticos. En el *Novísimo diccionario festivo* (1868), Manuel Ossorio y Bernard ironizaba ya sobre el «molde que usó / Zorrilla / [...] / que al pasar el charco / en el fondo se cayó» (Cossío, 1960, II, pág. 806). Deben, no obstante, destacarse *Madrid dramático. Cuadros de costumbres de los siglos XVI y XVII* (1870; reed. prologada por González Palencia, 1942) de Antonio Hurtado y Valhondo (1825-1875), donde el género supera con técnica realista la fórmula tradicional, y *Leyendas y tradiciones de Sevilla* (1875) del hispalense por vocación Manuel Cano y Cueto (1849-1916), quien sin salirse de la influencia de Zorrilla aumentaba la colección a ocho volúmenes bajo el título de *Tradiciones sevillanas* (1895). Se puede afirmar que, mientras que en la *leyenda en prosa* el *cuento fantástico* adquiría nuevo vigor, la forma en verso se mantuvo fiel a las fórmulas del vallisoletano, en las que él mismo perseveró sobreviviéndose.

Un caso curioso de intertextualidad lo ofrecen las leyendas otoñales del duque de Rivas. Sobre todo la primera, *La azucena milagrosa*, escrita en Nápoles en 1847, con dedicatoria a quien dos años antes también le había ofrendado *La azucena silvestre*. A éste cita Saavedra en los primeros versos de la suya reconociendo la dificultad de superar su maestría: «No es contender ni competir contigo / [...] que solamente admiración abrigo / para tu nombre y brillante fama / [...] claro Zorrilla, / lumbrera del Parnaso de Castilla» (Rivas, 1957, I, pág. 422). Rivas sitúa su leyenda en el amplio período histórico que abarca desde poco antes de la reconquista de Granada hasta casi cuarenta años después: Garcerán regresa a su tierra para vivir como ermitaño hasta que el Cielo le dé señales de que ha sido perdonado por matar injustamente a su esposa, acusada de infiel por un falso amigo. Esta leyenda y su prodigioso final, con un epílogo alusivo a la fundación de un monasterio, guarda evidentes contactos con la de Fr. Garín que inspira la de Zorrilla. De ésta procede también la importancia que adquiere la dramatización de algunas escenas y la polimetría, que había sido inusual en las anteriores obras del duque. A la entonación heroica de las octavas reales con que se abre y cierra la narración se añaden silvas, tercetos, cuartetos, cuartetos alirados, serventesios, sextetos, octavas bermudinas, romances heroicos, romances, redondillas, seguidillas y octavillas agudas.

En las otras dos leyendas Rivas es más fiel a sí mismo. *Maldonado* (1852) está muy cerca del *romance histórico* por el predominio de octosílabos y endecasílabos asonantados sobre las redondillas y las octavas reales, y por la anécdota misma que cuenta: la explicación de este apellido y de su escudo nobiliario. El desarrollo del duelo entre el duque de Normandía y Aldana recuerda pasajes y motivos descriptivos de *El paso honroso* y de *El conde de Villamediana*. Por otro lado, la falta de continuidad narrativa que le afeaba Azorín al referirse a sus *romances* se nota aún más en estos últimos textos narrativos. La escena tabernaria que hay en esta leyenda es un auténtico sainete de personajes truhanescos muy bien caracterizados por su con-



versación, pero carece de función en el relato. Algo parecido se puede decir de *El aniversario* (1854), la más breve, cuyas tres partes no quedan suficientemente trabadas, por más que sea interesante la gradación planteada desde la conmemoración popular del principio —la reconquista de Badajoz por Alfonso VII— hasta la misa macabra del final.

Mínima atención merece *El duende de Valladolid* (1846) de García Gutiérrez. Aunque «tradición yucateca», sus cinco partes son otros tantos romances con la única concesión del cambio de asonancia en cada uno de ellos. La tosquedad narrativa del dramaturgo gaditano se evidencia nuevamente en el caso del travieso *duende* que dejó de asustar por las noches a los vallisoletanos cuando el padre de Juanita accedió a que el español Francisco de Vargas casara con ella. Demasiada trivialidad para la atención que ha merecido (García Gutiérrez, 1947, págs. 54-56; Johnson, 1955), sobre todo si se considera que al final de esta década Ribot y Fontseré publica *Solimán y Zaida* (1849), inspirada en el poema épico *Napoléon en Egypte* de Barthélemy y Méry (Díaz Larios, 1988). Pero la cima de la poesía legendaria la alcanzaba Zorrilla con *Granada* (1852).

#### 6.6.5.2. Última oleada de romanceros

Junto a la poesía legendaria y a menudo imbricándose con ella, lo más llamativo de esta época es la aparición y proliferación de *romanceros*. Líricos, narrativos, histórico-legendarios, contemporáneos, costumbristas, moralizantes, militares, monográficos o misceláneos, de uno o varios autores, escritos por encargo o resultado de la selección de romances ya conocidos, suelen ir precedidos de prólogos que los presentan como alternativa de los *romances de ciego* —corruptores del gusto y de la moral popular— basada en el sano patriotismo, el didactismo y la dignidad artística de la forma tradicional. Sin embargo, el resultado no siempre respondía a tan buenas intenciones porque en sus versos escasea la austera belleza del viejo romancero y el brillante colorido de Rivas, al que creen seguir.

Entre las varias posibles, Cossío (1960, I, págs. 117-185) ensaya una clasificación que ha inspirado la que aquí se propone para apuntar sólo algunos de los más significativos de esta producción casi inabarcable. El valor documental de los *romanceros contemporáneos* está condicionado por su mismo carácter circunstancial y *noticiero*, como sucede también con los poemas heroicos que tratan temas parecidos. Sentimentalmente proisabelino es *El romancero de la princesa* (1852) de Antonio Hurtado y Valhondo. Desde el otro lado, se publicaron al menos tres en Madrid, en 1870: *El romancero carlista de la guerra civil*, *El romancero español de Carlos VII* y su complemento *El romancero español de la reina Margarita*. Pero ninguno logró la popularidad de *El romancero de la Guerra de África* (1860). La breve campaña que culminó con la conquista de Tetuán dio el tono triunfalista a los 26 romances que compusieron el marqués de Molins y sus contertulios (Rivas, Alcalá Galiano, Hartzenbusch, Ferrer del Río, Bretón de los Herreros, Arnao, Amador de los Ríos, Campoamor, Dacarrete, Severo Catalina, Cervino, Flores, Pedro de Madrazo,

Tamayo y Baus, Ventura de la Vega, Cueto, Rosell, Rodríguez Rubí y Cañete). Sin duda es uno de los «libros más representativos de la poesía y el carácter de su tiempo» (Cossío, 1960, I, pág. 145) porque reúne a las distintas promociones poéticas que convivían entonces, contagiadas del entusiasmo colectivo teñido de nostalgia imperialista (Alonso, 1971, págs. 67-86), se expresaban mediante la misma forma en boga.

Suelen ser de un solo autor los *legendarios monográficos*, que desarrollan un único tema episódico, como el *Romancero de Numancia* (1866) de Antonio Pérez Rioja; o los biográficos *Romancero de Hernán Cortés* (1849; reed., 1904) del especialista en el género Hurtado y Valhondo, y el de *Cristóbal Colón* (1866) de Ventura García Escobar (Martín Larrauri, 1991).

Importantes son los *generales*. Individuales o colectivos, tratan de figuras y hechos históricos, con preferencia medievales y de la Edad de Oro, y excepcionalmente de anécdotas y personajes contemporáneos. Uno de los primeros se debe a Alfonso García Tejero (1818-1890). *El romancero histórico. Vidas de españoles célebres* (1859), con subtítulo que remite a Quintana, traza en estrofas variadas y en pedestre estilo periodístico esbozos biográficos de héroes de las tres gestas que el liberalismo decimonónico exaltaba: la Reconquista, la empresa americana y la guerra contra Napoleón. Las efusiones líricas de estos romances acusan el influjo de Zorrilla. De 1863 datan *El romancero de los once Alfonsos* de Ricardo Velasco y Ayllón y Eduardo Fuentes, dedicado al futuro Alfonso XII con clara intención didascálica, y *Ecos de gloria. Leyendas históricas* de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895). De asunto y propósito parecidos, coinciden también en la corrección métrica a falta de otros valores poéticos.

Dentro del mismo grupo hay que destacar el *Romancero español contemporáneo* (1864), muy representativo del género por su variedad de asuntos, tonos y estilos. En la dedicatoria al Príncipe de Asturias, el compilador, José María Gutiérrez de Alba, justifica su obra por la «necesidad moral y social» de dar a la «literatura popular» «la vida y la importancia que debe tener por su poderosa influencia en nuestras costumbres». Recoge 50 romances, algunos ya publicados, de renombradas firmas: Rivas (*Bailén*), Bretón de los Herreros (*Una soaré*), Luis Mariano de Larra (*La muerte de Colón*), Francisco de Madrazo (*La politicomanía*), José Amador de los Ríos (*La bandera del honor*), Concepción Arenal (*El amor filial*), Adolfo de Castro (*El castigo de un mal juez*), etcétera.

El anterior sirvió de pauta al *Romancero español. Colección de romances históricos y tradicionales* (1873) y al *Novísimo romancero español* (s. a., pero de 1878-1879), que queda ya fuera del período estudiado aquí. El primero reúne 50 romances, de los cuales 25 habían aparecido en pliegos sueltos tres años antes. Surge de una tertulia de amigos —Manuel Ossorio y Bernard, José Cabiedes, Luis Bonafós, José Roldán (seudónimo de Gregorio Perogordo)— que se arrojan la misión de regenerar la confianza popular para despertar «todo el entusiasmo de sus más santas empresas», y desterrar «esas torpes apologías del crimen», esas «mal rimadas aberraciones de la fantasía con que tan frecuentemente se la emponzoña». La evocación del pasado heroico contrasta con la decadencia presente en estos modestos romances de

propósito utilitario, que comprenden desde la época visigoda hasta la guerra contra Napoleón.

También caben aquí los *romanceros locales* que recogen tradiciones y leyendas de ámbito regional, comarcal e incluso urbano. No todos de interés literario, su desarrollo se vio favorecido por los primeros brotes de regionalismo. A veces sus *romances* lo son únicamente de nombre, porque hasta la polimetría comparten con la *leyenda*. Se puede citar el colectivo *Romancero de Jaén* (1862) formado por 30 colaboraciones de escaso mérito que abarcan la historia y las leyendas de la comarca desde la antigua Iliturgi hasta la Guerra de la Independencia. La mayoría de estos romanceros locales pertenecen a la época de la Restauración.

El costumbrismo regionalista, que pretendía «pintar a los españoles» con sus rasgos más locales y castizos, volvió a dar fruto en estos años, proliferando las colecciones de este tipo a medida que se acercaba el fin de siglo. No es extraño encontrar saineteros que trasladan al romance su dominio de la expresión popular en los diálogos. Si el malagueño Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) fue pionero de la imagen cómica y deformada de su tierra (*Poesías andaluzas*, 1841), Manuel María de Santa Ana la mostró con menos brillo en la forma, pero también con menos trivialidad en *Romances y leyendas andaluzas* (1844), definitivamente titulados *Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales* (1869).

Todavía merecen un mínimo de atención los *romanceros satírico-costumbristas*, más acordes con la sensibilidad y estética realistas. Son en realidad «cuadros de costumbres» escritos en romance pero escasamente narrativos, en que el pasado cede a la descripción de tipos y comportamientos sociales contemporáneos, preferentemente populares y caricaturescos. Tienen su precedente en los compuestos por Bretón de los Herreros y empiezan a verse en la prensa hacia mediados de siglo, pero hasta la última década no se publican los más representativos. De esta manera, el romance, que a principios de la centuria había sido rescatado de su envilecimiento, exhumado por eruditos y ennoblecido por cantores de héroes legendarios, descendía a motivos y personajes que lo acercaban peligrosamente a los arrabales literarios.

## 6.7

### La fábula

#### 6.7.1. Continuidad de un género dieciochesco

La fábula es un género antiguo, que en la literatura española cobró auge en el siglo XVIII con Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego, a quienes siguieron gran cantidad de cultivadores del género, hasta el extremo de que a finales del siglo comentaba irónicamente Juan Bautista Arriaza: «reina en la Corte una plaga de fábulas como la pudiera haber de tercianas». Escribir fábulas se puso de



moda y se despertó tal afición por el género del apólogo que proliferaron las ediciones de los grandes fabulistas de la Antigüedad, Esopo y Fedro, y del francés La Fontaine, muy popular en el país vecino y en el nuestro. En el siglo XIX no decayó el cultivo de este género que encarnaba bien el ideal ilustrado del arte útil, y de ello es buena prueba que no sólo se escribieron en castellano, sino también en algunas lenguas regionales, como las *Fábulas y otras composiciones en verso vascongado, dialecto guipuzcoano, con un diccionario vasco-castellano de las voces que son diferentes en los diversos dialectos* (San Sebastián, 1842) de Agustín Iturriaga, o las *Fábulas en vers mallorquí, por D.T.A.C., autor de la Rondada de Rondayes, escritas en 1802* (Palma de Mallorca, 1846), al parecer de Tomás Aguiló.

Camarena y Castro Alonso han ofrecido sendos repertorios de fabulistas españoles; este último, para el siglo XIX, menciona más de 50 autores de libros y alrededor de 80 fabulistas con composiciones dispersas en sus obras. No obstante, fueron más, pues en su trabajo no incluye a los autores de las muchas publicadas ocasionalmente en la prensa o en hojas sueltas. García Castañeda afirma, por su parte, que «entre 1800 y 1900 he contado un centenar de autores españoles con uno o más libros en su haber» (1986, pág. 574). Y Sainz de Robles, en su edición del *Fabulario español* (1964), aporta una amplia bibliografía, si bien no estrictamente referida al siglo XIX, advirtiendo que «más del sesenta por ciento de estos libros de fábulas no los posee la Biblioteca Nacional». Entre los fabulistas del siglo XIX llama la atención la escasa presencia de escritoras (Simón Palmer, 1991), sobre todo en la primera mitad del siglo, máxime tratándose de un género pretendidamente dirigido a la educación de la infancia y de la juventud.

El *Diccionario de la Real Academia* (1992) define la fábula como «composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas y la personificación de seres irracionales, o bien inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral». En esta definición se contienen los elementos constitutivos del género. Aunque la fábula esópica fue en prosa, ya Fedro se encargó de dar forma versificada a los argumentos de su predecesor, sentando con ello dos características que han prevalecido a lo largo de los siglos. Una es el predominio casi absoluto de la forma versificada, que distingue la fábula de otros géneros afines. La otra constante se refiere a la originalidad del asunto, que en el género fabulístico no es considerada como un valor. Los autores del siglo XIX abundan en comentarios al respecto. Bien conocidos son los versos de Calderón que Hartzzenbusch utiliza para explicarlo, en el prólogo a la edición de sus *Fábulas* de 1848: «Remendaba con estilo / sus calzones un mancebo. / Yo, que lo acechaba, vilo / y pregunté: “¿Qué hay de nuevo?” / Y él respondió: “Sólo el hilo”».

De hecho, los fabulistas suelen mencionar sus fuentes y tienen a gala tomar sus argumentos de los autores clásicos: «Como quiera que sea, no sólo me he valido de argumentos ajenos, sino que también he procurado imitar a los mejores fabulistas», comenta Rafael Crespo en el prólogo de sus *Fábulas morales y literarias* (1820). Y eso, aunque en el propio título de sus obras aparezca el término «originales»:

Supongo que cuando veas el título de *originales* con que bautizo a mis fábulas, no lo tomarás tan en cerro que pienses que deba observarse la originalidad aún en los pensamientos que en ellas se contienen; y que sabrás que basta que se presenten nuevas en todo lo demás que constituye la naturaleza de estas composiciones (Pisón y Vargas, 1819, postdata al Prólogo).

La diversidad de metros en la versificación —ya buscada por Samaniego, y sobre todo por Iriarte— es otra de las características comunes a los autores del XIX, que publican sus apólogos reunidos en libros. La variedad métrica es obligada para evitar la monotonía en la lectura continuada del volumen, y con ella se busca además la mayor adecuación al asunto y al tono de cada apólogo. Los críticos y los propios autores concedían gran valor en las fábulas a la naturalidad y también a la versificación, ya que, de ser artificiosa, oscurecería el mensaje, primer objetivo de todo fabulador. A pesar de ello, no siempre resulta afortunada la elección, y se comprende que Alonso Cortés lamentara que «la fábula castellana, lejos de atraer la atención de los buenos poetas, ha caído siempre en manos de malos copleros» (1923, pág. 5).

Efectivamente, la fábula no es el género más apto para poner de manifiesto el genio poético individual, al inscribirse en una tradición con la que se reconocen las deudas. No es poesía lírica, sino narrativa, en donde importa el relato y sobre todo la aplicación práctica que de él pueda desprenderse. Estructuralmente cada fábula suele constar de una introducción o presentación por parte del narrador, si lo hay; del relato en sí del suceso anecdótico, cuya interpretación alegórica tendrá carácter universal; y de la moraleja, que puede ser explícita o no. Los mejores fabulistas han sabido enriquecer la narración con el diálogo, e incluso con cierta dramatización. La inverosimilitud, admitida en toda fábula, de que los irracionales hablen y actúen como humanos, se olvida cuando el autor ha sabido adecuar los caracteres. En este sentido advertía Ramón de Valldares en el prólogo de sus *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa* (1811):

Y como las personas que intervienen en ella sean por lo regular insectos y animales irracionales, deberán escogerse aquellos que más convengan por sus propiedades con los sujetos que por estas alegorías o símbolos se quieren significar, y que más se conformen a la máxima moral que se pretende deducir; porque si intentamos, por ejemplo, representar e inspirar la lealtad o gratitud, sería muy impropio introducir en la acción un lobo o una zorra como personas principales, olvidándose del león o del perro, que más propiamente simbolizan estas virtudes (pág. XI).

Finalmente, una convención teóricamente aceptada por los autores de fábulas es que en ellas no se satirice a persona particular. Efectivamente, de la crítica de un vicio o defecto a la del individuo que lo posee, valiéndose de la doble lectura que toda fábula ofrece, sólo hay un paso que, si ya se había dado anteriormente en casos aislados, fue mucho más frecuente en el siglo XIX. El período de la Guerra de la Independencia y, dentro de él, la

etapa que siguió a las Cortes de Cádiz, es abundante en ejemplos. La forma fabulística se volvió entonces envoltura de la sátira política, ya contra Napoleón y los franceses, ya contra los serviles, ya contra los liberales.

### 6.7.2. Moral y política en la fábula decimonónica

En 1811 veían la luz las *Fábulas* de Valldares, muchas de las cuales se habían publicado en la prensa o en hojas sueltas en los primeros años de la Guerra de la Independencia. El contenido y tono del volumen está claro desde las palabras preliminares: «Si el traidor de la Europa / y sus secuaces necios / quieren ver su retrato, / mírense en este espejo». Son 73 fábulas, dedicadas «A la Serenísim Señora doña Carlota Joaquina de Borbón, Infanta de España y Princesa del Brasil», seguidas de una Advertencia y de la explicación en prosa de muchas de ellas, ya que el autor temía que, por referirse a unas circunstancias concretas (la invasión de la Península por las tropas de Napoleón), pasado el tiempo no se comprendiera su significado. Así, en *Los ratones y el gato* quiere poner en guardia ante el enemigo con aspecto de amigo; en *El hombre y el caballo* alude a los cobardes que no defienden a la patria, y así sucesivamente. No obstante, para los lectores de su tiempo —y aun para los actuales— la alegoría era transparente: el *corzo* —animal que aparece en fábulas como *El corzo, el león y otros animales*, *El corzo y la cabra*, etc.— es El Corso, natural de la isla de Córcega, o sea, Napoleón.

Ramón Pisón y Vargas también escribió fábulas satírico-políticas durante la contienda contra los franceses, aunque no de modo exclusivo. Una de las más difundidas en hojas sueltas fue *El raposo usurpador*, alusiva a la invasión de la Península por las tropas de Napoleón. Las fábulas de Pisón, muy alabadas por Núñez de Arce, se publicaron posteriormente reunidas en un volumen con el título de *Fábulas originales en verso castellano* (1819).

Muchos otros autores disfrazaron de fábula la sátira política para zaherir, bien a personas, bien a instituciones. La forma fabulística les permitía vadear la censura, alegando, llegado el caso, que no habían pretendido decir lo que el censor quería interpretar. Esto ocurrió con las *Fábulas políticas* de Cristóbal de Beña, publicadas en 1813 en Londres, a donde el fabulista liberal viajó desde Cádiz, en tiempos de las Cortes, acompañando al general Downie, su superior militar. A su regreso a la Península distribuyó la edición, que en 1815, bajo el gobierno absoluto de Fernando VII, sería recogida por la autoridad, acusada de ser «un escrito revolucionario e injurioso a nuestros monarcas y a las más distinguidas clases del Estado». Puede dar una idea del talante general de la colección una de las mejores fábulas de Beña, *La escalera de mano y el farolero*, en la que los escalones superiores alardean ante los inferiores de su importancia, hasta que el farolero invierte la escalera. La fábula concluye con la moraleja: «No se olvide el *papelón* / de la escalera al revés / en cualquier revolución», cuyo sentido verdadero no acertó a determinar el censor, que expresaba su perplejidad en estos términos:

En cuanto se dirige a censurar a los individuos de las clases superiores, que tratan con altanería y desprecio a las inferiores, tiene un fin verdaderamente



evangélico; mas los tres últimos versos [...] parece que inducen a las clases inferiores a sobreponerse a las superiores cuando se les presente la ocasión: sin embargo las mismas palabras admiten un sentido recto y bueno, si la expresión *No se olvide* se dirige a estas personas para contenerlas con el temor de que, exasperadas aquéllas, no se subleven.

A pesar de todo, esta ambigüedad que de alguna manera amparaba a los autores de fábulas políticas no impidió que tanto las de Beña como las de Pablo de Jérica (véase el apartado 8 de este capítulo) fueran incluidas en el *Índice*. En 1822, las fábulas de Beña, junto con varias de La Fontaine, traducidas por Bernardo María de Calzada, se publicaron en Valencia en un volumen anónimo, titulado *Fábulas políticas*, en el que, si las de Beña se reproducían en su redacción primitiva, a las de La Fontaine se les añadía un corolario que desviaba su sentido original hacia una interpretación política; en algunos casos incluso se sustituyeron los versos finales, que contenían la moraleja, por otros diferentes, como ocurre en la conocidísima *El molinero, su hijo y el burro*, que concluye: «De la ley por la senda caminando, / la conveniencia pública atendiendo, / desoiga los privados intereses, / y al bien común ajústese el Gobierno». A estos extremos llegaba la utilización de las posibilidades que ofrecía la doble lectura de todo texto fabulístico.

Pero no todas las fábulas decimonónicas que se titulan *políticas* son satíricas. Algunos autores calificaron sus composiciones de políticas, entendiendo que «la política es la moral de los pueblos», lo que de algún modo implica continuidad con la tradicional fábula moral. Estas fábulas políticas no satíricas censuran los vicios de determinadas formas de gobierno, o los defectos que empañan la convivencia civil, social, de los individuos, y propugnan casi siempre ideales democráticos. En este sentido podemos mencionar las *Fábulas políticas de José María Gutiérrez de Alba, dedicadas por su autor al pueblo libre* (2.<sup>a</sup> ed., 1845). Como en las de tantos otros autores, los argumentos de la mayor parte de sus 29 fábulas no son originales, pero sí lo es el sesgo político que da a la moraleja. El título de sus fábulas de 1856 es más revelador de la intención satírica: *Lecciones para el pueblo. Fábulas políticas, o sean sinapismos, ventosas y cantáridas aplicadas a algunos enfermos de toda situación, con la historia de ocho animales célebres de la isla de los Camaleones*. En la misma línea que las de Gutiérrez de Alba se encuentran las composiciones del autor de unos *Apólogos o fábulas políticas* (1849), que firma F. de C. y R. En el prólogo manifiesta su intención de «que las buenas máximas políticas se hagan cabida en el ánimo de todos, para que llegándole a tomar el gusto a los buenos principios se forme esa educación social, sin la cual ningún pueblo puede conseguir jamás un bienestar duradero».

Pero este desarrollo de la fábula política, tan propio del siglo XIX, no significa que en él se interrumpiera la tradición de la fábula moral, orientada a la educación de los más jóvenes. Las 79 *Fábulas* de Luis Folgueras (1811) pueden considerarse morales, y a pesar de su escasa calidad literaria ofrecen cierto interés desde el punto de vista costumbrista, por algunos tipos y ambientes que reflejan. El autor, que se confiesa deudor de Esopo, rara vez utiliza argumentos originales. Algo semejante se puede decir de las 111 *Fábulas originales y morales* de Manuel María de Cambronero (1826), cuyo valor literario es más que discu-

tible, ya que incurre en notables defectos, de versificación, sintácticos e incluso léxicos. Son de lamentar, por otra parte, anacronismos y poca oportunidad en la deducción de algunas moralejas. Tampoco son muy logradas las *Fábulas, cuentos y alegorías morales* de Ángel Casimiro Govantes (1833). El autor comete frecuentes ripios y sacrifica la coherencia sintáctica y el rigor léxico a la rima y al metro, que resultan forzados. Como las de Folgueras, algunas son curiosas por el ambiente en que se desarrolla la acción, como en *El perro y el gato*, donde el suceso está ambientado en la comida que era costumbre ofrecer a los invitados a un entierro. Alguna de sus fábulas es literaria, como *El mono de un rimador*, y alguna otra política, como *El león y sus ministros*.

Entre las de estricto carácter moral destacan las *Fábulas originales* de Ramón de Campoamor, publicadas por primera vez en 1842, sin prólogo ni presentación. Es una de las primeras obras que publicó el que luego sería conocido como autor de los *Pequeños poemas, doloras, humoradas* (1854). Sus fábulas son, junto con las Hartzenbusch, de las más correctas entre las publicadas en la primera mitad del siglo. En general son breves y ricas en contenido, que no se sacrifica a la forma. Se inscriben en la tradición de la fábula moral, aunque alguna, como *El concierto de los animales*, no escape a una posible interpretación política.

En alguna ocasión, las enseñanzas morales se aplican a un ámbito concreto de la sociedad, como ocurre con las *Fábulas y romances militares* del marqués de Casa Cagigal, que aunque publicadas en 1817, fueron compuestas a lo largo de muchos años, desde los últimos del siglo XVIII, a veces en plena campaña bélica. Bajo el título de cada fábula el autor expone su aplicación, además de comentar cada una de ellas en notas bastante extensas. Así, la fábula primera, *La mula del tren y el macho de brigada*, lleva como epígrafe: «El primer cuidado del oficial ha de ser endulzar la suerte del soldado»; la titulada *El león y el tigre* enseña que «la conducta moral de los militares influye en la victoria»; la vigesimonovena, *El pavón, el ciervo, el perro y el zorro*, viene a concluir que «la envidia es uno de los defectos más perjudiciales en los militares cuando versa sobre materias de su oficio».

### 6.7.3. La fábula literaria

Tampoco se interrumpió el camino abierto por Iriarte en sus fábulas literarias. Rafael Crespo las intercala con las de carácter moral en sus *Fábulas morales y literarias* (1820), donde reúne 96 composiciones en variedad de metros. Como ejemplo de fábula literaria podemos destacar la XXIII, *El desafío de los dos literatos*, de la que comenta el autor: «Esta fábula, cuya gracia depende de la mezcla de voces y frases antiguas y modernas, es un ensayo hecho a ruego de un amigo, a quien gustaba mucho otra semejante de Iriarte, sin otro objeto que el de complacerlo imitando la más difícil fábula de aquel ingenioso fabulista». En muchos casos las fábulas de Crespo son máximas versificadas, similares a refranes.

Pero sin duda el más destacado fabulista de esta etapa, y quizá del siglo XIX, fue Juan Eugenio Hartzenbusch, conocido también como dramaturgo, cuya colección de *Fábulas puestas en verso castellano*, después ampliada (en

1861 y 1888), se publicó por primera vez en 1848. Sus fábulas son pequeñas obras maestras de este género menor, que tienen de novedoso el haberse inspirado en fuentes distintas a las de sus contemporáneos. Su origen familiar alemán le permitió traducir las de Lessing, que más adelante sirvieron de inspiración a las suyas propias, para las que también tomó como modelos a otros autores germánicos. Si en algunos casos utilizó como fuente a autores españoles, no fueron Iriarte y Samaniego, sino que extrajo sus argumentos de la literatura anterior, desde el Arcipreste de Hita hasta los Siglos de Oro. Las fábulas de Hertenbusch fueron texto obligatorio en las escuelas.

## 6.8

## La poesía satírica y burlesca

### 6.8.1. Autores de transición entre dos siglos

Al estudiar la literatura de la primera mitad del siglo XIX es preciso tener en cuenta la producción de aquellos autores, nacidos en el último tercio del XVIII y que continuaron escribiendo en el siguiente, como Pablo de Jérica, Eugenio de Tapia, José Joaquín de Mora y Francisco Martínez de la Rosa. Todos ellos tuvieron formación neoclásica e ideología ilustrada, y aunque alguno de los más jóvenes pasó a las filas del Romanticismo, durante su estancia en Inglaterra y en Francia, los más continuaron fieles al Neoclasicismo aún después de la emigración. Cultivaron géneros muy diversos y dentro del satírico y festivo escribieron letrillas y epigramas, cuentos jocosos y epístolas censorias.

Pablo de Jérica (1781-1841) fue liberal exaltado e intervino activamente en la política de la primera mitad del siglo. Pasó buena parte de su vida en la emigración y luego se trasladó definitivamente a Francia en 1823. Entre otras producciones de índole más erudita, publicó *Cuentos jocosos en diferentes metros castellanos* (1804) y *Poesías*, muy celebradas en su tiempo, de las que salieron cuatro ediciones en vida del autor (1814, 1817, 1822 y 1831). Estas últimas fueron incluidas en el *Índice de obras prohibidas* «por heréticas, mal sonantes y ofensivas» (Prólogo, *Poesías*, 1869, pág. 23). Aunque no parece que llegaran a la herejía, abundan en un anticlericalismo satírico y burlón que pinta a los eclesiásticos como parásitos de la sociedad («Con los tiernos pajaritos / comparar quiero a los frailes: / aunque no siembran ni siegan, / todo lo encuentran de balde»), glotones, lascivos, ignorantes y perezosos. Jérica defendió igualmente en verso las ideas constitucionales y atacó a los enemigos de las reformas liberales.

Eugenio de Tapia (1776-1860), que fue redactor del *Semanario Patriótico* (1808) con Quintana, estuvo preso en los calabozos de la Inquisición, vivió exiliado en Francia y tuvo cargos de importancia tras la muerte de Fernando VII. Fue autor de numerosas sátiras en prosa y en verso, recogidas muchas en sus *Poesías* (1821 y 1832), en los *Ensayos satíricos* (1820) y en los *Juguete*



*satíricos* (1832), además de otros trabajos de índole diversa, entre los que destacan los dedicados a la jurisprudencia. En política fue liberal templado, y el blanco de su sátira fueron tanto los absolutistas como los exaltados, el clero, la Inquisición y el Romanticismo. También merecieron su atención censoria los eruditos a la violeta, el afrancesamiento de las costumbres, los hidalgos inútiles y hambrientos, el majismo y los toros, temas que nos recuerdan a Cadalso y nos conducen a la literatura costumbrista. Aunque entre sus composiciones haya bastantes de índole festiva, su inclinación y sus pasadas experiencias lo llevaron a la sátira. Escribía bien, supo observar la sociedad del tiempo y en su obra hay elementos costumbristas de interés.

Correligionario suyo fue José Joaquín de Mora (1783-1864). Entre sus numerosas producciones anotamos aquí las composiciones festivas que fueron recogidas luego en sus *Poesías* (1836 y 1853) y las conocidas *Leyendas españolas*, de las que aparecieron varias ediciones en 1840 (Londres, París, Madrid y Cádiz). Con respecto a ellas, lo destacable en este apartado es que en la mayoría el autor adopta una perspectiva burlesca y hace frecuentes digresiones y comentarios satíricos en pro de la ideología liberal y en contra de la monarquía, del clero y de la sociedad feudal, pues Mora vio la Edad Media como una época bárbara dominada por unos nobles tan obtusos como feroces (García Castañeda, 1995).

Como se recordará, 1840 fue el *annus mirabilis* de la poesía romántica en España por la calidad y por el número de obras publicadas. Pero ya con anterioridad a aquel año habían ido apareciendo sátiras y parodias, cada vez más frecuentes, contra aquella escuela. La desorientación siguiente a aquel año produjo una desbandada en la que los poetas trataron de hallar nuevos medios de expresión. Uno de ellos fueron los asuntos satíricos y festivos, bajo el magisterio del admirado Quevedo y los escritores dieciochescos; en *Lo antiguo y lo moderno*, Carmelo Villamartín Valiente, un colaborador de *La Ilustración*, señalaba cuán patente era entonces el nuevo gusto: «Ahora prescribe la moda reírse de todo, sin duda en desquite de lo que entonces se lloró: ahora se manda que seamos satíricos».

Oportunamente, Martínez de la Rosa había compuesto una graciosa *Admonición a un poeta novel contra la tentación de escribir sátiras*. En ella le aconsejaba irónicamente que ejerciese la sátira contra gente menuda como los boticarios y los alcaldes de pueblo, las celestinas y los cornudos, pero que evitase decir la verdad y que adulase a los poderosos si quería medrar: «Mas si vivir no quieres siempre en guerra / deja el veraz estilo, áspero y rudo, / y alambica un elogio almibarado / que cuele blandamente sin embudo». El mismo Martínez de la Rosa fue el primero en seguir tal consejo, pues en su *Cementerio de Monto*, que es una colección de «Epitafios» epigramáticos, todos correspondían a tipos consagrados ya por los clásicos (escribanos y usureros, el *miles gloriosus*, el sastre, el matasanos y la beata).

## 6.8.2. Del Romanticismo a la Restauración

Cultivaron la poesía festiva la mayoría de los autores del tiempo y, entre ellos, algunos de genios tan dispares como Larra y Bretón de los Herberos y luego Juan Martínez Villergas, Wenceslao Ayguals de Izco, Antonio

Ribot y Fontseré, José Bernat y Baldoví y otros muchos. Larra comenzó, como es sabido, por escribir poesías. Dos de ellas, *Contra los vicios de la Corte* y *Contra los malos versos de circunstancias*, eran sátiras de factura neoclásica que vieron la luz en los números 2 y 5 de *El Pobrecito Habla-dor*, aunque el soneto *A una ramera que tomaba abortivos* y algunos epigramas remiten a la tradición quevedesca. En cambio, muchas de las *Poesías* (1831) de Bretón de los Herreros (1796-1873) son satíricas y festivas, géneros por los que su autor sintió especial inclinación: las sátiras, las letrillas, los epigramas, y dos composiciones extensas, *Las edades del hombre* y *La desvergüenza. Poema joco-serio*.

Bretón fue temido en su tiempo por su intencionada agudeza —recorde-mos el famoso epigrama de su enemigo Villergas: «Una víbora picó / a Manuel Bretón, el tuerto, ¿Murió Bretón? / No, por cierto, / la víbora re-ventó»— que dedicó a censurar los defectos y los vicios del tiempo. En el poema *La desvergüenza*, que compendia todas sus fobias, escribió que «me propuse bosquejar imparcialmente lo que me pareció censurable, no sólo en un partido, sino en todos; no en personas determinadas, sino en la sociedad entera». Esta censura abarca varios tonos, desde el cauto propio de los fabu-listas hasta el desenfadado e incisivo. Sin embargo, su propia facilidad para hacer versos, su clara vocación costumbrista y quizá su visión del mundo como «un continuo sainete. / No es filósofo profundo / quien a enmendarlo se mete» (letrilla XIV), quitan virulencia a esta crítica. Lo mismo que en su teatro, Bretón muestra en sus sátiras un conocimiento directo y perspicaz de la sociedad contemporánea, cuyos defectos describe con la riqueza de len-guaje y con la precisión y el colorido propios del costumbrista castizo que fue. Los temas que le preocupan aparecen y vuelven a aparecer a lo largo de su obra y la mayoría quedarán incluidos luego en *La desvergüenza*. Desta-quemos su continua y denodada reivindicación del teatro nacional, menospre-ciado entonces por la sociedad elegante que prefería la ópera italiana; su defensa de la mujer, sus ataques al «género andaluz» en el teatro y su conde-nación del duelo, que consideraba una costumbre atávica y un delito <sup>17</sup>.

Juan Martínez Villergas (1816-1894) fue un satírico mordaz, casi olvidado hoy pero tenido por una de las plumas más agudas de su tiempo. Su natural inquietud y sus necesidades le impusieron una existencia errante entre Europa y América, adonde le acompañó su fama. Reunir hoy la parte de su copiosa pro-ducción diseminada por periódicos de Madrid, París, La Habana, México y Bue-nos Aires sería labor casi imposible. Fue periodista de fama, escritor de costum-

<sup>17</sup> También pensaban así Villergas, cuya novela *Los espadachines* (1869) condenó los desafíos, y Modesto Lafuente, que hizo lo mismo desde las páginas de *Fray Gerundio*. En cierta ocasión insultó a Prim en aquel periódico y cuando el general le pidió una satisfac-ción, como Lafuente se negara a dársela, Prim lo apalcó en público. El satírico quedó des-prestigiado y tuvo que dar fin a *Fray Gerundio* (García Castañeda, 1979, págs. 170-173). Como se ve, tal manera de juzgar el duelo iba entonces muy en contra de la opinión gene-ral (Espronceda, el conde de las Navas, Ros de Olano y Miguel de los Santos Álvarez, en-tre muchos otros, fueron entusiastas de tal costumbre) y todavía al comenzar nuestro siglo el marqués de Cabriñana dio a la imprenta su libro *Lances entre caballeros* (Madrid, Riva-deneira, 1900), manual de etiqueta para duelistas, e historia y apología del duelo.

bres, felicísimo poeta festivo, novelista a la manera de Eugenio Sue, patriota republicano, demagógico ídolo de los milicianos nacionales y, sobre todo, un apasionado de polémicas y sátiras que consumieron buena parte de su talento y por las que sufrió prisión, persecuciones y exilio.

El encono con que ejerció la crítica, su manía persecutoria y el rencor hacia sus enemigos, hicieron de él uno de los personajes más atrabiliarios y temidos de nuestra historia literaria. Satirizó a la reina regente, a Espartero, a Narváez, a Prim y a O'Donnell; a los monárquicos, a los moderados y a los republicanos; a escritores como Zorrilla y Domingo Faustino Sarmiento; y a los poetas chirles de España y de América. No respetó ni a los difuntos y todavía hablaba mal de Espronceda veinte años después que el autor del *Canto a Teresa* hubiera dejado este mundo. Escribió un *Baile de las brujas* en contra del general Espartero y de su ministerio *ayacucho*, pero cuando su antagonista Narváez accedió al poder le dedicó el *Baile de piñata*, otra sátira no menos feroz que la de Espartero. En 1851 comenzó a publicar un *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*, pero éste hizo procesar al poeta, quien pasó siete meses en la cárcel y al fin hubo de retractarse, quedando desde entonces malparada su reputación de censor patriótico y de satírico.

Su correligionario Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873) fue activo en política y llegó a ser diputado a Cortes. Fundó la Sociedad Literaria, una editorial desde la que difundió las novelas de Eugenio Sue y las suyas propias, también del género social y folletinesco, como *María, la hija de un jornalero* (1845-1846). Ayguals hizo también poesía satírica y festiva, dispersa en los numerosos periódicos que Villergas y él fundaron. Estos periódicos tuvieron corta vida por su carácter polémico y por abundar en sátiras contra enemigos personales y políticos. Recordaremos entre ellos, *El Dómine Lucas* (1844-1846) y *El Fandango* (1845-1846) dirigidos por ambos, *Guindilla* (1842-1843), *La Risa* (1843-1844) y *La Linterna Mágica* (1849-1850) por Ayguals, y *El Tío Canorra* (1847-1848) y *Don Circunstancias* (1848-1849) por Villergas.

Todos estos escritores tuvieron en común con los fabulistas (muchos de ellos escribieron también fábulas) el afán censorio y moralizador de velar por las buenas costumbres. Los de ideología liberal que estuvieron comprometidos en las luchas políticas del tiempo conocieron los altibajos de la fortuna, desde el ejercicio de altos cargos hasta el exilio y la cárcel.

Con excepción de períodos breves, el poder estuvo en manos de los absolutistas y después de los conservadores, de modo que la sátira política fue uno de los medios con que contó la oposición para expresar su descontento. Objeto de esta sátira fueron los gobernantes del momento, ya fueran éstos Espartero o Isabel II, un partido político, una clase como el clero, una orden religiosa o un organismo como la Inquisición, con la que los liberales tenían muchas cuentas pendientes, pues durante el período fernandino formó parte del sistema represivo. Algunos satíricos adoptaron un estilo fácil y en ocasiones chocarrero para congraciarse con las masas, y otros se erigieron en representantes y defensores de los atropellados derechos del pueblo. También sirvió la sátira para ventilar antiguas rencillas de escuela y resquemores literarios personales. Pocos fueron los fabulistas, los autores satíricos



y los festivos que resistieron la tentación de juzgar —y de condenar— a los «malos» escritores y a los «malos» críticos, distanciándose así de ellos y estableciendo al tiempo una superioridad ficticia. Esta crítica es también una autojustificación, pues atribuye el éxito de los autores criticados al oportunismo, a la lisonja o al compadrazgo literario o de partido.

En lo referente a las costumbres, la crítica había cambiado poco desde los tiempos de Quevedo (como ilustra sobradamente *El cementerio de Momo* de Martínez de la Rosa). Abundan los epigramas dedicados a ridiculizar a los cornudos, sean éstos consentidos o no, a compadecer burlescamente a los pobres maridos víctimas de los engaños de sus esposas, y a desacreditar el matrimonio. Continúa un antifeminismo que pone en duda la inteligencia y la virtud de las mujeres y que ataca su amor al dinero y a las frivolidades de la moda. Tampoco faltan las críticas a suegras, celestinas y beatas, a los usureros, a los médicos y a los elegantes que adoptan usos y ropas foráneas. Otra fuente de comicidad, también muy vieja, son las personas con defectos físicos, cojos, tuertos y jorobados, y los infortunados poseedores de pies planos, dentaduras postizas y pelucas: «Dijo un tuerto a un jorobado, / a quien vio al romper el alba: / Muy pronto, amiguito mío, / camina usted con la carga. / Temprano debe de ser, / respondió el otro con calma, / cuando tiene usted abierta / solamente una ventana» (Gerónimo Morán, *Epigrama, El Dómine Lucas*, 1845, pág. 116).

Capítulo aparte merecería la copiosa producción de cuentos, fábulas, chascarrillos, coplas y epigramas burlescos de carácter procaz y equívoco. Celebrados y aprendidos de memoria por todos, circulaban manuscritos, pues raramente se vieron impresos, y en España tuvieron siempre fuerte matiz anticlerical. El *Cancionero moderno de obras alegres* (Londres, 1875; 2.<sup>a</sup> ed., 1876), que apareció anónimo pero que se ha atribuido a don Pascual de Gayangos, recoge bastantes, y entre los escritos por autores del XIX mencionaremos *Dominus tecum* de Gallardo, *Casos de conciencia* de Alcalá Galiano y el duque de Rivas o *El aldabón del cielo* de García Gutiérrez.

Pero la soñolienta España fernandina tomó tras la muerte del rey un ritmo desusado con el acceso al poder de los liberales venidos del exilio, con la difusión del Romanticismo y con el desarrollo de una prensa prolífica y comprometida en la lucha por el poder entre conservadores y liberales. Hubo un cambio en la sensibilidad y en las costumbres, y además el éxito de la mayoría de las composiciones satíricas y festivas dependía de su actualidad. Con el paso del tiempo, los personajes satirizados desaparecieron, las circunstancias políticas y las obras literarias enjuiciadas perdieron actualidad, y en consecuencia la perdió también la sátira condenatoria.

La prensa periódica, con todo, fue el vehículo más frecuentado en la difusión de los textos satíricos y festivos, desde los años finales del reinado de Fernando VII hasta el final del siglo, que vio publicaciones tan celebradas como el *Madrid Cómico*. Algunas publicaciones fueron decisivas en la orientación de los acontecimientos políticos (*El Padre Cobos* para los de 1854-1856; el *Gil Blas*, *La Gorda*, *La Flaca* y otras revistas de corta duración para el Sexenio revolucionario) y, en muchas ocasiones, el texto literario tenía un eco gráfico complementario en la ilustración que lo acompañaba.

## 6.9

**Romanticismo y poesía femenina \*****6.9.1. El acceso de la mujer a la escritura**

A partir de 1840 se hace claramente perceptible en el panorama literario español la creciente presencia de nombres femeninos en las publicaciones periódicas. El fenómeno ha sido estudiado por los investigadores que se dedican a esta época, y se considera el punto de partida de la incorporación de la mujer a la vida literaria del país (Perinat, Simón Palmer, Kirkpatrick, Navas Ruiz). Hasta entonces la mujer escritora era una rareza, y su existencia se vinculaba al mundo de la Corte, de la aristocracia o del convento. Con el Romanticismo la escritora burguesa encuentra un espacio cada vez más dilatado en el mundo editorial.

Las causas que propiciaron el acceso de la mujer a la escritura son diversas. En primer lugar habría que mencionar el desarrollo de las ideas liberales. La lucha contra el absolutismo y el triunfo de las ideas democráticas sin duda tuvieron su influencia en la liberación de grupos sociales oprimidos o considerados inferiores: esclavos, negros, mujeres... También la nueva sensibilidad social que parte de Rousseau y que hace hincapié en los valores del sentimiento, la sensibilidad y la naturaleza favoreció en muchos sentidos el auge de lo femenino, identificado con ellos. Y no se debe olvidar el incremento de la industria editorial, que necesitaba ensanchar su público lector y que no podía permitirse despreciar un mercado potencialmente tan amplio. Todo ello coincidió con el movimiento del Romanticismo, y en su seno se produjo la incorporación de la mujer a la vida literaria, no como una *rara avis* sino como una posibilidad normal.

Los estudios que tratan este fenómeno, casi todos de autor femenino, se están haciendo desde una óptica sociológica. Lo que se destaca es el número de mujeres, hoy completamente olvidadas, que dejaron una huella escrita de su paso por el mundo, y las dificultades de su labor. No se trata del valor literario de sus producciones sino del hecho mismo de que existieran y de los problemas y trabas de todo tipo que tuvieron que vencer para asomarse siquiera al mundo de la letra impresa (Simón Palmer, 1991).

Fueron las investigadoras y críticas norteamericanas quienes dieron un mayor impulso a los estudios sobre mujeres, realizados con una nueva mentalidad que puede calificarse de feminista. En ellos ponen de relieve y denuncian la marginación padecida por la literatura escrita por mujeres<sup>18</sup>.

Ya desde los primeros momentos, los defensores de la literatura femenina se

---

\* El lector encontrará el estudio de la obra de Rosalía de Castro en el volumen siguiente.

<sup>18</sup> En esta corriente han sido hitos fundamentales las obras de Showalter, 1977, y Gilbert y Gubar, 1979, referidas a la literatura en lengua inglesa. Beth Miller, 1983a; Lucía Guerra Cunningham, 1985, 1986-1987; Susan Kirkpatrick, 1991, y Noël Valis, 1991, han aplicado esos criterios al estudio de la literatura española femenina de la época romántica.

cuidaron de destacar las trabas que las mujeres tenían que superar para acceder a la creación, y justificaron así sus posibles deficiencias. Tal fue la actitud de Hartzenbusch, protector de Carolina Coronado y prologuista de su primer libro de poesías: «Para que las poesías de la señorita Coronado agraden, basta leerlas sin recomendación ni comentario; para comprenderlas bien, para estimarlas debidamente necesitan algunas explicaciones» (Coronado, 1991, pág. 67).

Dejando al margen los rasgos de estilo, muchas críticas feministas podrían hacer suyas estas palabras del mentor de Carolina y aplicarlas a las escritoras de la época romántica:

Advertido con estas noticias podrá el lector considerar las obras de la señorita Coronado en su verdadero punto de vista; y conociendo las dificultades que ha tenido que vencer para hacerlas buenas, apreciará justamente su especial carácter así en la esencia como en la forma (*Ibíd.*, pág. 69).

Las dificultades que Hartzenbusch enumera para ponderar los méritos de su protegida eran los que cualquier mujer de la época tuvo que superar para convertirse en escritora. La primera y más importante era la deficiente instrucción que las mujeres recibían<sup>19</sup>. Las cartas de la Coronado a Hartzenbusch son un magnífico testimonio de la hostilidad de las familias y de la sociedad en general ante los deseos de instruirse de las jóvenes (Fonseca Ruiz, 1974). Esa hostilidad tenía su fundamento en el presupuesto de que la mujer, por naturaleza y por designio divino, estaba destinada a la vida hogareña y a las funciones reproductoras. Toda desviación de esta norma se consideraba una anomalía peligrosa y moralmente condenable.

La proclamada inferioridad intelectual de las mujeres llevaba aparejada una concepción de lo femenino como «natural». El mundo de la cultura, de la razón, de la ciencia, de la política o de la sabiduría en general pertenecía a los hombres, mientras que el de la sensibilidad, la naturaleza y los sentimientos era patrimonio de las mujeres. Se trataba de un reparto de origen divino, no cuestionable, pero flexible si se refería a los varones. Un poeta podía ser sensible, natural y apasionado sin que eso supusiese una pérdida de su masculinidad. Pero la mujer que mostrase inclinación hacia la cultura o la actividad social era considerada un monstruo, una desviación de lo natural, al tiempo que un peligro para la sociedad.

Otra fuente de conflictos fue la relación que se estableció en el Romanticismo entre poesía y mujer. El idealismo romántico convirtió a la mujer abstracta, al concepto de lo femenino, en fuente de poesía. El famoso verso de Bécquer «Poesía eres tú» acuña el paradigma de esta relación. Precisamente el poeta que fue incapaz de mantener una relación estable con una mujer concreta, tuvo en la mujer, en la medida en que ésta representaba la belleza

<sup>19</sup> Una Real Orden de abril de 1816 reglamentaba las funciones de las escuelas para niñas y propugnaba en primer lugar la enseñanza de labores, costura y tareas domésticas. Y después «enseñar a leer, y aun a escribir, a las niñas, si alguna quisiese dedicarse a ello» (Scanlon, 1986, pág. 15). La situación fue mejorando a lo largo del siglo, pero el acceso de las jóvenes a la educación fue lento y controvertido.



y el misterio, su principal fuente de inspiración. Uno de los mayores logros de las escritoras románticas fue pasar de objeto poético a sujeto creador de poesía.

Aunque las dificultades fueron muchas, también tuvieron las escritoras románticas algunas ventajas sobre sus colegas masculinos, ya que el menosprecio a la capacidad intelectual de la mujer llevaba implícita la benevolencia a la hora de criticar sus producciones. Esta benevolencia fue, sin embargo, un arma de doble filo, pues si bien a una mujer se le exigía menos que a un colega varón para alabar sus obras, se daba por sentado que éstas nunca alcanzarían las cimas a las que llegaban las de los hombres. Cuando un crítico o escritor quería elogiar al máximo la obra de una escritora le daba el calificativo de «varonil»<sup>20</sup>. Los términos «poeta» y «poetisa» no significaban sólo una diferencia de sexo sino de calidad, y el mayor elogio que se podía hacer a una escritora era calificarla de «poeta»<sup>21</sup>.

Las mismas escritoras fueron conscientes de esa discriminación benevolente y uno de los testimonios más significativos es el de la Avellaneda, que en su madurez se plantea con toda seriedad la corrección de sus obras de teatro, considerando que su éxito y su aceptación se habían debido, en gran parte, a su juventud y al hecho de ser obra de una mujer.

La escritura femenina despertaba el interés de lo raro, de lo inusual, y parece evidente que muchas escritoras del siglo pasado se beneficiaron de ello y consiguieron una fama que se debía más a su sexo que a sus méritos literarios.

A este interés o curiosidad por la literatura de mujeres se deben también los casos de «travestismo literario» de algunos periódicos de la época romántica, que fingían publicar artículos de mujeres bajo iniciales que en realidad escondían a autores masculinos, como es el caso de *La Gaceta de las Mujeres, redactada por ellas mismas* (Kirkpatrick, 1991, págs. 82-83) o el periódico compostelano *El Iris del Bello Sexo*, que pretendía estar redactado en su totalidad por mujeres (Tarrío, 1990).

Esta curiosidad por la escritura femenina se mantuvo durante todo el Ro-

---

<sup>20</sup> El caso más llamativo fue el de la Avellaneda, a quien calificaron de talento masculino gran número de contemporáneos y algunos críticos posteriores. Cotarelo y Mori dice refiriéndose a su obra: «No puede negarse el carácter esencialmente varonil y potente de toda ella». Y aduce para reforzar su opinión los testimonios de Gallego: «Todo en sus cantos es nervioso y varonil», y de Bretón: «Es mucho hombre esta mujer» (1930, pág. 77). Pero el testimonio más llamativo es el de Zorrilla, que llega a considerarla un «error de la Naturaleza».

<sup>21</sup> Recordemos las opiniones sobre Tula de Antonio Ferrer del Río: «No es la Avellaneda poetisa sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes son impropios de su sexo». Hartzenbusch, en su juicio sobre *Egílona*, considera la obra «como de poeta y no como de poetisa»; y Valera la juzgaba no sólo «una poetisa lírica sin par entre las españolas», sino «uno de nuestros más notables, valientes e inspirados poetas líricos de la presente edad» (Cotarelo y Mori, 1930, pág. 78). Pondal escribe en 1884 a Rosalía de Castro, a propósito de su libro *En las orillas del Sar*: «Excuso decir a V. que todas, todas [las composiciones] me parecieron muy bellas: y aun cuando sus brillantes trabajos anteriores no vinieran en su abono, el que ahora nos presenta, bastaría por sí solo a manifestarla, no como poetisa, sino como poeta insigne» (Carballo Calero, 1979, págs. 66-67).

manticismo, y aunque coexistió con el rechazo de una gran parte de la sociedad, no debemos olvidarla a la hora de explicar los rápidos éxitos y los no menos rápidos olvidos que sufrieron las escritoras de la época (Showalter, 1977, págs. 11-12). No deja de ser curioso que la más conocida y estimada hoy de las poetisas del XIX, Rosalía de Castro, no fuese en su tiempo ni famosa ni apenas estimada. Quizá aquella curiosidad, más que una justa valoración de sus méritos, esté en la base de la fama y del olvido posterior.

Para contrarrestar la idea del peligro que suponía el cultivo del espíritu, las escritoras románticas y sus mentores insistieron en el carácter innato, natural, de la vocación poética, haciendo suyos los versos de Lamartine en *Le poète mourant*: «Je chantais, mes amis, comme l'homme respire, / comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire, / comme l'eau murmure en coulant» (Cantaba, amigos míos, como el hombre respira, / como se lamenta el pájaro, como el viento suspira, / como murmura el agua al fluir).

Emilio Castelar glosa esas palabras para alabar la poesía de la Coronado, y la propia Carolina, en una carta dirigida al director del periódico *El Defensor del Bello Sexo* para presentar a Vicenta García Miranda, insiste en el carácter innato de la vocación, considerándola de origen divino.

Las mejores escritoras románticas se acogieron a este canon de lo innato para justificar su vocación. La Avellaneda, en un *Romance contestando a otro de una señorita*, dice: «Canto como canta el ave, / como las ramas se agitan, / como las fuentes murmuran, / como las auras suspiran. / Canto porque al Cielo plugo / darme el estro que me anima / como dio brillo a los astros, / como dio al orbe armonías» (Gómez de Avellaneda, 1974-1978, I, pág. 299).

Años después, en 1884, en *En las orillas del Sar*, Rosalía de Castro destaca los aspectos negativos de esa vocación —la amargura, la inutilidad—, pero proclama también su carácter innato, y basándose en él defiende el derecho a cantar del poeta (sin especificar sexo).

Aceptar el carácter espontáneo del canto poético no resolvía, sin embargo, el conflicto, ya que la sociedad se mostraba dispuesta a admitir la naturaleza poética de la mujer —que ya habían desarrollado los poetas románticos—, pero no su manifestación pública. Así lo dice muy claramente Teodoro Llorente, advirtiéndole a la joven Elena Gómez —sobrina de la Avellaneda— los peligros a que se expone al publicar sus poesías:

Nunca he sido partidario de la mujer escritora. La poesía ha de estar siempre en el corazón de la mujer, en sus labios algunas veces; pero nunca en su pluma. La mujer que abre su corazón a los lectores está muy expuesta a perder lo que constituye el mayor atractivo de su sexo (Simón Palmer, 1990, pág. 15).

Las escritoras románticas contrarrestaron la hostilidad que despertaba su labor apoyándose unas a otras, fenómeno que ha sido calificado de «hermandad lírica» (Kirkpatrick, 1991; Manzano, 1969). Carolina Coronado escribió el prólogo a las poesías de Robustiana Armiño y recomendó la publicación de los versos de García Miranda. Un grupo numeroso de escritoras, entre las que se cuentan Ángela Grassi, Amalia Fenollosa, Manuela Cambroner, Pilar Sinués, Vicenta García Miranda, María Dolores Cabrera y Heredia, mantenían co-

correspondencia asidua e intercambiaban en la prensa poemas de mutua alabanza y apoyo.

Hay, sin embargo, dos excepciones importantes a esta solidaridad femenina: Fernán Caballero y Rosalía. Y un caso aparte: Avellaneda, que era admirada pero considerada peligrosa, lo mismo que George Sand, por no ajustarse a las normas de modestia y virtud.

Rosalía se mantiene al margen del movimiento femenino probablemente porque su temprano matrimonio con Manuel Murguía, un escritor conocido en la época, la aleja del círculo de poetisas que giraban en torno a Carolina Coronado. Encuentra en Murguía al mentor por el que todas suspiran, la persona culta que le recomienda lecturas y dirige sus pasos literarios. Pero hay en Rosalía una conciencia feminista patente en todas sus obras.

Cecilia Böhl de Faber, por el contrario, manifestó clara animadversión hacia todas sus colegas, probablemente porque ella misma nunca llegó a aceptar plenamente su condición de escritora<sup>22</sup>.

Dificultades y apoyos configuraron una específica manera de expresarse en las escritoras románticas. Se puede hablar de una escritura femenina porque existen, en efecto, unos rasgos comunes, derivados del acatamiento a las normas impuestas por la sociedad de su tiempo. Sólo algunas, y no siempre, consiguieron escapar a ellas y hacer una literatura que tanto podría pertenecer a un hombre como a una mujer.

Los rasgos de esta escritura femenina son casi siempre negativos, porque suponen una limitación respecto a la de sus colegas masculinos. Por lo que se refiere a los temas, les estaban vedados los de tipo político y las manifestaciones de la pasión erótica, así como las dudas o ataques a las creencias religiosas. En la forma, su falta de instrucción las llevaba a una simplicidad que en muchas ocasiones es torpeza.

Carolina Coronado, en el poema *Cantad, hermosas*, asumió el sometimiento de la mujer escritora a las normas sociales: sólo la dama virtuosa podía dar sus obras a luz, la «indigna» debía ocultarse y callar: «Cante la que mostrar la erigida frente / pueda serenamente / sin mancilla a la clara luz del cielo; / cante la que a este mundo / de maldades fecundo / venga con su bondad a dar consuelo. / Cante la que en su pecho fortaleza / para alzar con pureza / su espíritu al excelso templo halle, / pero la indigna dama / huya la eterna fama, / devore su ambición, se oculte y calle» (Coronado, 1991, págs. 510-511).

---

<sup>22</sup> No se dignó ni contestar a la respetuosa dedicatoria de *Cantares gallegos* («Se ha comportado como una plebeya», le dirá Rosalía, dolida, en carta a su marido) y en su correspondencia abundan las críticas injustas a las escritoras. Así le dirá a Latour hablando de la Avellaneda, que era su amiga, y de Carolina: «Tanto a ella como a la Coronado les falta una cosa que no se tiene si no se adquiere desde la cuna... educación: por lo que, si les sobra genio, les falta el *comme il faut*, el tacto y la cultura práctica» (Morel-Fatio, 1901, pág. 35). Y sobre Ángela Grassi, este comentario despiadado y malévolo: «Nunca, perdónemelo la autora, he tenido paciencia para leer nada de Ángela Grassi, una pobre solterona, según me dicen, sentimental y pedante, que llena el periódico de *La Moda* de cartas morales y de enseñanzas, colección de *lieux communs* sin fin. Creo que se le hace muy poco caso; pero se la estima por sus buenas ideas, en las que, por suerte de ella, ningún demócrata fija su atención» (*Ibid.*, pág. 36).



Todo esto configuró un falso mundo femenino de buenos sentimientos, de virtud, de dulzura, y un estereotipo de poetisa que se complacía en cantar a las flores y a los pájaros.

Una variedad muy característica de la poesía femenina romántica fueron los poemas de amistad y cariño entre mujeres. El uso de clichés tomados de la poesía amorosa masculina los hace en ocasiones muy equívocos. En ellos se manifiestan matices del sentimiento que abarcan desde la admiración por el aspecto físico de la amiga a los celos y los reproches por olvido o falta de reciprocidad. Fuera de su contexto, hoy nadie dudaría de que se trata de poemas de amor, e incluso admitiendo la imitación de fórmulas tomadas del lenguaje masculino, la duda se mantiene en casos como el de María Dolores Cabrera y Heredia, que en su libro *Las violetas* desarrolla un verdadero cancionero de amor cuyo destinatario son mujeres (véase Mayoral, 1990b).

En el terreno de la prosa, las mujeres cultivaron sobre todo la novela de tipo sentimental y de aventuras fantásticas, siempre cuidándose de subrayar que los sentimientos amorosos que pintaban no eran producto de la experiencia, sino de la fantasía <sup>23</sup>.

Todavía en 1917, Julio Cejador consideraba el género de la novela sentimental y fantástica como propio de las mujeres, tanto consumidoras como autoras.

### 6.9.2. Carolina Coronado

Nació en Almendralejo (Badajoz) el 12 de diciembre de 1820, según consta en su partida de nacimiento (Cascales, 1911, pág. 40). Diversos autores han dado las fechas de 1821 y 1823, que también aparecen en el retrato literario que hizo de la escritora su sobrino Ramón Gómez de la Serna. Estas confusiones sobre la edad de las poetisas románticas son frecuentes, pues solían quitarse años a medida que se hacían mayores.

Cuando publica su primer poema, *A la palma*, en el periódico madrileño *El Piloto*, el 22 de noviembre de 1839, tiene pues diecinueve años y no trece como creía Espronceda (1970, pág. 272), ni doce como afirma Ramón Gómez de la Serna (1959, pág. 899).

Su infancia y adolescencia transcurren en Almendralejo y Badajoz, donde, a pesar de las tendencias liberales de su padre, no recibió ningún aliento en su vocación literaria. Según ella misma cuenta a Hartzenbusch fue autodidacta y sólo pudo dedicarse a leer y escribir a ratos perdidos (Fonseca, 1974, págs. 177-178).

Fue una mujer de carácter firme y decidido que acabó imponiendo su voluntad a cuantos la rodeaban. En su compleja personalidad coinciden rasgos muy atractivos con desequilibrios psíquicos y puras extravagancias. Las catalepsias que sufría desde muy joven contribuyeron a aumentar su fama de persona rara. Fueron, sobre todo, las memorias de Ramón Gómez de la Serna las que difun-

<sup>23</sup> Así se justifica Pilar Sinués en el prólogo a *Margarita*: «Si he conseguido alguna vez pintar con vivos y verídicos colores las pasiones humanas y las amarguras de la vida, ha sido porque los he adivinado con el instinto del corazón; éste no ha sentido más que el puro amor que profeso a mi esposo» (Simón Palmer, 1989, págs. 19-20).

dieron la imagen de la Carolina extravagante. Más cercana a la realidad parece la visión de Miguel Muñoz de San Pedro (1953), sobrino del marido de Matilde, la hija de Carolina, que permaneció con su madre hasta su muerte. A través de ella se perfila la imagen de una mujer de un autoritarismo exacerbado que manejó a la familia a su antojo. No faltan, sin embargo, los rasgos positivos y así nos dice: «Doña Carolina fue inteligentísima, culta, de gustos exquisitos y de una belleza y arrogancia deslumbradora» (pág. 4).

Tras la aparición de algunos poemas sueltos en periódicos, publica el volumen *Poesías* en 1843 con prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, que se convierte en su mentor literario. Es significativo que un poema de tono claramente feminista que él desaprobó fuese eliminado por Carolina, que no lo publicó nunca.

A partir de ese momento, y sobre todo de su instalación en Madrid en 1850 con toda su familia, se convierte en protectora de un grupo de escritoras de segunda fila que ven en ella la encarnación de la poetisa ideal. Carolina marcará la pauta de lo que debe ser la escritura de las mujeres, y su poema *Cantad, hermosas*, ya citado, el manifiesto de la poesía romántica femenina.

Su matrimonio y las circunstancias de su vida familiar condicionan su labor creadora. A partir de 1852 publica menos y hace una vida social más intensa. En 1850 había publicado una novela larga, *Jarilla*, y dos cortas, *Paquita* y *Adoración*. En 1854 publica *La Sigea*. En 1872 prepara una nueva edición de sus *Poesías*, que deja inconclusa y que en realidad es una antología. En 1873 ve la luz una nueva novela, *La rueda de la desgracia. Manuscrito de un conde*. La muerte de su hija Carolina, ocurrida en 1873, y los reveses financieros del marido cambian la vida del matrimonio. Se trasladan a Lisboa y viven en los palacios de La Mitra y de Bessone, donde fallece en 1891 Horacio Perry. Tras la muerte de su marido, Carolina se traslada definitivamente al palacio de La Mitra, en cuya capilla conserva embalsamado el cadáver de su esposo. Vivió hasta 1911, y al parecer se mantuvo lúcida hasta el final y siguió cultivando, aunque muy esporádicamente, la poesía.

Se pueden distinguir en ella varios grupos temáticos: poesía horaciana o de la naturaleza, sobre la condición femenina, narrativa-legendaria, amorosa, religiosa, de circunstancias.

Uno de los aciertos de la Coronado fue la adaptación de los temas de la naturaleza de la tradición clásica, de Horacio, Fr. Luis de León y Meléndez Valdés, a la poesía femenina. Carolina encuentra en la naturaleza el espacio idóneo para sacar a la mujer de su restringido ámbito doméstico sin romper con la imagen tradicional de lo femenino. La naturaleza sigue siendo, como en los clásicos, consuelo del dolor, lugar de apartamiento de las falsas glorias mundanas y además refugio para la inocencia femenina: «Asilo de inocencia / consuelo del dolor, bosque sombrío / ir quiero a tu presencia, / y tu césped regar con llanto mío» (*Una despedida*, Coronado, 1991, pág. 90).

La mujer se identificará con las flores, de las que se canta la hermosura y delicadeza de las rosas, la pureza y humildad del lirio salvaje o la azucena, la sencillez del jazmín, la alegría de la siempreviva, la fragilidad de la amapola o del girasol, destruidas por el Sol, símbolo equívoco que puede entenderse como el amor del hombre o la ambición de gloria.

En estas poesías de la naturaleza abundan las declaraciones de humildad. Carolina no quiere, o dice que no quiere, competir con los poetas: su lira no puede cantar las nubes de tempestad, ni los «furiosos aquilones», símbolo de las pasiones de la vida (*Las nubes*) y se confiesa «humilde abeja», ave de «alas cortas» que no puede seguir el vuelo del águila: «Mas quiero humilde abeja, aquí en el suelo / vagar de flor en flor siempre ignorada / que el águila siguiendo arrebatada / con alas cortas remontar mi vuelo» (*Soneto a mi tío don Pedro Romero*, *Ibíd.*, pág. 115).

El segundo grupo, al que llamamos poesía sobre la condición femenina, incluye una amplia variedad de poemas en los que Carolina da expresión poética a los problemas de la mujer. Algunos no son más que la denuncia de una injusticia social; así *El marido verdugo* expone la indefensión de la mujer que no encuentra apoyo en la sociedad contra los malos tratos que puede infligirle su marido. En otros la denuncia es más amplia y se refiere a la opresión y restricción de libertad y derechos de la mujer, como en *Libertad* («¡Libertad! ¿qué nos importa? / ¿qué ganamos, qué tendremos? / ¿un encierro por tribuna / y una aguja por derecho?»; Coronado, 1991, pág. 390), o la animadversión de la sociedad contra la mujer escritora, como puede verse en *La poetisa en el pueblo*.

Más interesantes, por más complejos, son los poemas en los que Carolina expresa las contradicciones internas de la mujer escritora, la tensión que se origina entre los sueños heroicos del poeta y la propia condición femenina. Esa contradicción es fuente de dolor para la escritora: «Tal ansiedad me consume / tal condición me quebranta, / roca inmóvil es mi planta / águila rauda mi ser... / ¡Muere el águila a la roca / por ambas alas sujeta; / mi espíritu de poeta / a mis plantas de mujer!» (*Último canto*, *Ibíd.*, pág. 200).

Esa contradicción se resuelve con frecuencia en un sentimiento de frustración e incluso de ridículo. En *el castillo de Salvatierra* es toda una parábola: la poetisa se ha elevado a lo más alto de la torre y proclama su libertad: «Yo he triunfado del mundo en que gemía». Su genio le ha permitido romper las cadenas seculares que ataban a las mujeres y proclama gozosa la nueva libertad: «Bajen hasta el profundo mis cadenas, / circule en el espacio el genio mío, / y haga sonar mi voz con alto brío / la libertad triunfante en mis almenas». Pero una súbita tormenta da al traste con su alegría y seguridad, y aterrorizada confiesa que no puede resistir la altura y pide ayuda a Dios: «¡Ay! ¡Sálvame, Señor, porque ya creo / que le falta a mi orgullo fortaleza!» (*Ibíd.*, págs. 352-357). En *La poetisa y la araña* encontramos el mismo contraste entre la ambición del intento y la debilidad de las fuerzas de la mujer: una poetisa canta a Napoleón y se siente contagiada de su grandeza. Una araña viene a posarse sobre los versos y la cantora cae al suelo desmayada.

Su concepción de la mujer escritora la expresa en el poema *La flor del agua* mediante la imagen de esa flor: siempre a punto de hundirse, pero sobrenadando al fin, siempre luchando, «siempre en continuo temblor», pero apoyada por otras flores iguales que hacen más feliz su existencia.

El mejor símbolo para expresar las contradicciones de su espíritu lo consigue en el poema *La fe loca*, ya que trasciende la problemática femenina para expresar las tensiones contrapuestas del ser humano: «¿Qué soy sino



una pobre enredadera, / que en el oscuro patio emparedada / huye la sombra de que está cercada, / su cabeza elevando hacia la esfera? / Pero el rayo de sol, por más que quiera, / no baña su raíz al suelo atada. / Huyo el pesar del mundo: aspiro al cielo; / pero el bien celestial no baja al suelo» (*Ibíd.*, pág. 586).

En los poemas de temática amorosa encontramos también una gran variedad de matices. En general se puede decir que su visión del amor es pesimista. En el poema *Los quince años* previene a la joven de los peligros y fatigas del amor: «Ansias, cuidados, agitadas horas, / largos afanes tras ventura escasa / por solo y triste galardón te esperan / virgen amante...».

Encontramos en su obra la misma decepción ante el objeto erótico que se da en la poesía romántica masculina; la conciencia de amar a un ser que no lo merece, que está embellecido y ensalzado por la fantasía del amante: «Y es gracioso, ¡por Dios!, ver cómo elevo / culto divino a un ídolo de barro / que tiene las entrañas de guijarro / y cuya imagen con ternura llevo; / verdad es que a tocarle no me atrevo, / y se sostiene mi infeliz desbarro / hasta que el falso Dios, que así me trae, / de tan mal amasado, por sí cae» (*La fe loca*, *Ibíd.*, pág. 583).

Es muy frecuente en su poesía la contraposición de lo masculino y lo femenino. Aparte de los rasgos de humildad y sencillez, que ya hemos visto, Carolina considera rasgo esencial de la mujer la fidelidad, la permanencia, la vinculación a los espacios conocidos, frente a los deseos de aventura y los sueños de transformación del mundo del hombre. Las mujeres aparecen representadas por símbolos que indican arraigo a un lugar concreto: flores, árboles o pájaros con larga tradición de fidelidad amorosa, como la tórtola; mientras que para simbolizar lo masculino utiliza imágenes de águilas, de pájaros que huyen del cuidado amoroso de su ama (*El pájaro perdido*), que hieren con su pico al árbol que les da cobijo (*A un ruiseñor*) o que se empeñan en arrancar a la flor del lecho que le da vida para llevársela con él a una muerte cierta (*El jilguero y la flor del agua*). El amor lleva implícito un peligro de destrucción para la mujer, situación que se hace patente también en *Los cantos de Safo*<sup>24</sup> y en *Cantos de una doncella*.

En cuanto a los poemas *A Alberto*, participan del idealismo del amor romántico, por tratarse de un amor no realizado. Ya antes de que la muerte lo sublime y lo libre de la inevitable decepción, en el primero de los poemas de ese cancionero el amor aparece como imposible, y por ello fuente a la vez de placer y dolor, configurando la imagen del poeta predestinado al sufrimiento: «Sé que la

<sup>24</sup> El tema es muy frecuente en la poesía femenina de la época. Safo aparece únicamente como enamorada de Faón, que despreciando el talento de la poetisa griega la desdén por otra mujer más hermosa. Generalmente este tema se utilizaba para expresar las desventuras de la mujer escritora y censurar al hombre, que prefiere la belleza al talento. En los poemas de la Coronado queda subrayado el peligro que el amor supone para la mujer y sobre todo para la poetisa: Safo no sólo se suicida, desesperada por el abandono, sino que antes se ha suicidado como poeta, al pedir a Venus que cambie su talento por belleza: «Dame atractivos, dame esa ilusoria / forma y hechizos con tu luz tocados, / ¡y quítenme los dioses irritados / mi cítara, mis cantos y mi gloria!» (Coronado, 1991, pág. 111).

sombra del dolor me sigue, / sé que la vida perderé en el llanto, / sé que este amor tan inocente y santo / no ha de lograr la paz que lo mitigue; / pero bendigo el mal que me persigue, / las lágrimas, las penas, el quebranto, / y bendigo mis dichas ilusorias / porque es tu amor la gloria de mis glorias» (*Gloria de las glorias, Ibíd.*, págs. 203-204).

En los apartados de poesía narrativa-legendaria y de poesía de circunstancias Carolina se ajusta a los patrones de la época: *La encina de Bótoa* o *La virgen de Murillo* cuentan tradiciones y leyendas milagreras. En cuanto a los poemas de circunstancias, los hay para todos los gustos y abarcan tanto los episodios de relieve histórico o social (*Las tormentas de 1848* se refiere a las revoluciones políticas que se produjeron en toda Europa) como situaciones triviales (*A la empresa del ferrocarril de Extremadura, Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España*) y decenas de poemas en álbumes, en los que hay que destacar el sentido del humor de la escritora para soportar esta penitencia de la época (Romero Tobar, 1990): *En un álbum perdido y recuperado, Poniendo al revés un álbum que principiaba con unos malos versos, La alegría del poeta escribiendo en un álbum, En un álbum que llegó después de haber firmado otros cuatro aquel día*. Uno de sus más famosos poemas de circunstancias fue el que escribió para agradecer los elogios que se le hicieron cuando, con motivo de una de sus catalepsias, se difundió la noticia de su muerte: *A los que lamentaron mi supuesta muerte. La muerta agradecida*.

En los poemas de carácter religioso se advierte una evolución. Parte del temor a un Dios todopoderoso que decide sobre los destinos humanos (*¡Cómo, Señor, no he de tenerle miedo!*) para ir descubriendo de modo progresivo el amor (*Y llévame contigo a tu morada, Porque quiero vivir siempre contigo, La esperanza en ti*). Hay un primer momento de ascesis, de abandono de lo que hasta entonces ha sido fuente de placer: «Por ti ya dejo las queridas flores, / los pájaros, el río, los pinares». En ese momento se distingue claramente entre la Naturaleza y la presencia de Dios que la trasciende: «¡Oh!, tú no estás aquí; tu forma bella / no es la del mar sombrío que batalla: / tu lumbre no es la lumbre de la estrella / ni por los valles mi ansiedad te halla» (*Porque quiero vivir siempre contigo*, Coronado, 1991, pág. 300).

Este proceso de búsqueda y de deseo de unión con la divinidad culmina en *El amor de los amores*, donde es muy evidente la influencia del *Cantar de los Cantares* y de san Juan de la Cruz, que ya se había manifestado en algunos de los poemas amorosos. Aunque se ha hablado de sentimiento místico (Coronado, 1986, pág. 66; Fontanella, 1981, pág. 53; Romero Tobar, 1974, pág. 37) y aunque en el poema se afirma «en esencia / al alma mía como amante vienes», en realidad el poema sigue siendo la expresión de una búsqueda y de un deseo, y una declaración esperanzada de que esa unión deseada se producirá tras la muerte: «Eres la sombra de la nube errante, / eres el son del árbol que se mueve, / y aunque a adorarte el corazón se atreve / tú solo en la ilusión eres mi amante. / [...] / Nunca en tu frente sellará mi boca / el beso que al ambiente le regalo; / siempre el suspiro que a tu amor exhalo / vendrá a quebrarse en la insensible roca» (Coronado, 1991, págs. 367-368).

En cuanto a los aspectos formales de su poesía, desde el primer momento la crítica destacó la gracia, la facilidad versificadora y la sencillez, al tiempo que al-

gún rasgo de «desaliño» (Hartzenbusch) que ella se esforzó en mejorar. Cultivó las formas más habituales de la lírica romántica y destacó sobre todo en la octava real y la octavilla italiana.

### 6.9.3. Gertrudis Gómez de Avellaneda

Nace en Puerto Príncipe (Cuba) el 23 de marzo de 1814. Lo que sabemos de su infancia y primera juventud procede en gran parte de lo que la propia escritora contó en sus numerosas autobiografías. De ellas se desprende un dato importante: Tula había leído más de lo que era habitual en las jóvenes españolas de su época. Quizá la temprana muerte de su padre y el segundo casamiento de su madre le proporcionaron una libertad que incluía la lectura de los escritores románticos franceses e ingleses contemporáneos: Byron, Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, Madame de Staël y George Sand (Cotarelo y Mori, 1930, pág. 5).

En 1836 se traslada junto con su familia a Europa. Primero a Burdeos, más tarde a La Coruña, Sevilla, Cádiz, y finalmente Madrid.

En 1839 publica sus primeros versos bajo el seudónimo de La Peregrina, y conoce a Ignacio de Cepeda, que será su gran amor. En 1841 salen a la luz dos libros: el volumen de *Poesías* y la novela *Sab*. A partir de entonces y hasta su muerte escribe 19 obras de teatro, ocho novelas más, reedita dos veces sus poesías, en 1850 y en 1868, para sus *Obras completas*, y publica un buen número de poemas sueltos, artículos y colaboraciones en la prensa (Figarola-Caneda, 1929; Simón Palmer, 1991).

En 1845 se casa con Pedro Sabater, que estaba gravemente enfermo y que murió a los seis meses de la boda en Burdeos, donde Gertrudis se retira por algún tiempo a un convento. Al regreso a Madrid reanuda la relación con Cepeda y tiene amores con el poeta García Tassara, de los que nace una niña que morirá a los pocos meses. Candidata a la Academia en 1853, no fue elegida. Ese mismo año se casó con el coronel Domingo Verdugo, que resultó gravemente herido en 1858 en una disputa originada por el estreno de la obra de su mujer *Los tres amores*. El matrimonio se va a Cuba y a consecuencia de aquella herida muere el marido en 1863. Tula regresa a España y reside en Sevilla hasta 1870, en que vuelve a Madrid, donde muere en 1873, casi completamente olvidada.

El apasionamiento y la generosidad parecen las notas dominantes en el carácter de esta mujer, que ha despertado simpatía y admiración en todos sus biógrafos y estudiosos. Tula, como la llamaban sus amigos y como ella firmaba sus cartas de amor, fue un espíritu ardiente que no calculó nunca los riesgos, ni midió con hipócritas discreciones los peligros a los que su corazón rebelde la llevaba. Dio siempre más de lo que recibió y quiso mucho más de lo que fue querida. La fuerza de sus sentimientos y la sinceridad con que los expresaba en sus versos le valió el calificativo de varonil, como ya hemos visto. Su mayor «pecado» fue no ajustarse a las restricciones que la sociedad imponía a las mujeres y llevar a su vida aquella «santa diosa» que los poetas románticos cantaban en sus versos: la libertad.



La publicación de varios epistolarios<sup>25</sup> nos permite conocer con bastante detalle los avatares de su vida sentimental, que además se reflejó con claridad en su obra. De Ignacio de Cepeda hubiera podido decir, como Safo a Faón, en el poema de Carolina: «Tu juventud corría silenciosa, / entre la oscura turba confundido, / cuando uniendo tu nombre a su renombre / Safo su gloria dividió contigo». Tula era demasiado generosa para decir algo así, pero la realidad fue ésa: el gran mérito de aquel hombre fue enamorar a la Avellaneda y guardar para la posteridad lo que ella le escribió, una *Autobiografía* y un buen número de cartas, documentos que, en nuestra opinión, figuran entre los textos más apasionantes del Romanticismo español.

Es difícil hablar de los méritos literarios de algo cuya finalidad no es el arte, pero es evidente que en las cartas de amor de la Avellaneda se volcó el talento de la escritora sin las cortapisas que limitaron sus obras de creación. La hondura de sentimientos, la pasión, la vehemencia, la sutileza de los análisis psicológicos, el brío, la dignidad de la expresión, la sensación de autenticidad que constituyen los mayores atractivos de la obra creativa de la Avellaneda están en esas cartas. El desarrollo de los acontecimientos ha hecho, además, que las dirigidas a Cepeda y a Antonio Romero Ortiz se configuren como verdaderas novelas psicológicas y de suspense.

La Avellaneda conculcó abiertamente en su labor creadora todas las normas restrictivas que la sociedad de la época imponía a las escritoras<sup>26</sup>. No se limitó a la poesía, sino que cultivó géneros como el de la novela histórica y el teatro, que se consideraban poco aptos para el talento femenino, y en ellos trató además asuntos de carácter social y político, lo cual constituía ya el colmo de la transgresión. Incluso en su poesía se aparta de la modalidad blanda y apacible cultivada por Carolina y sus seguidoras.

Tampoco sigue la corriente de la «hermandad lírica» que ellas practicaban. Sus poemas a mujeres son meramente de circunstancias, y no hay intercambio

---

<sup>25</sup> Las primeras cartas de amor, junto con la autobiografía que escribió para Cepeda, salieron a la luz en 1907 en una edición no venal de 300 ejemplares sufragada por la viuda de Cepeda. El autor es Lorenzo Cruz de Fuentes, amigo de la familia, que lo reeditó con variaciones en 1914, añadiendo 14 cartas más a las 40 primeras y poniendo algunas notas. Como bien señala Elena Catena en su edición de estas cartas, mientras no exista una edición facsímil de los autógrafos, siempre quedará alguna razonable sospecha de posible manipulación del texto.

Otro epistolario, también de gran interés, que sufrió una curiosa suerte fue el de las cartas de amor a Antonio Romero Ortiz, que fueron a parar al Museo del Ejército. Han sido publicadas por José Priego Fernández del Campo, en una edición de escasísima distribución, y más recientemente por Elena Catena.

Sin duda la carta más impresionante que salió de la pluma de la Avellaneda fue la dirigida a García Tassara para pedirle primcro y exigirle después que fuese a ver a la hija moribunda que se había negado a reconocer. La publicó, junto con otras dos, Méndez Bejarano, en su estudio sobre Tassara, y no hay edición reciente.

<sup>26</sup> Los estudios más recientes sobre la obra narrativa de la Avellaneda analizan los temas de la emancipación femenina (Sebold, 1987) y la denuncia de la opresión (Guerra, 1985; Miller, 1983b; Schlau, 1986; Sommer, 1988). Kirkpatrick, 1991, estudia estos temas en su poesía (págs. 165-193).

de versos con otras escritoras. Hay un único poema de este tipo, y parece inventado para expresar sus propias ideas feministas. En el *Romance contestando a otro de una señorita* empieza pidiéndole que no le llame ni maga, ni sirena, ni querube, ni pitonisa y que prescinda de Safos y Corinas: que le llame simplemente «Gertrudis, Tula o amiga». No admite la superioridad masculina: «No son las fuerzas corpóreas / de las del alma medida». Proclama, siguiendo a Lamartine, la naturalidad de su canto: «Canto como canta el ave» y rechaza la «noble ambición» que la otra supone: «El ruiseñor no ambiciona / que le aplaudan cuando trina». Hay otro poema, justamente famoso, *El porqué de la inconstancia*, dedicado «A mi amigo A...», en el que se opone a los tópicos sobre el tema. No admite diferencia entre hombres y mujeres por lo que a esto se refiere, y ve en la inconstancia no un rasgo de frivolidad sino un indicio del deseo de perfección del ser humano, que busca en la tierra lo que no puede conseguir: «En todos es la inconstancia / constante anhelo del bien» (Gómez de Avellaneda, 1974-1978, I, págs. 282-283).

Sus modelos son Byron, Espronceda, George Sand<sup>27</sup> y Madame de Staël, o mejor dicho, el personaje por ella creado, Corina, con quien Tula se siente identificada. De ahí su tendencia al pesimismo y a los sentimientos de desaliento, amargura, escepticismo y desesperación, que tanto irritaban a los ilustrados y más si los encontraban en una mujer.

Es evidente que la Avellaneda se deja arrastrar en ocasiones por la moda del Romanticismo fúnebre, de hachón y catafalco, y que en su juventud se construye una imagen más basada en modelos literarios que en la experiencia propia, pero también lo es que hay en ella verdadera inquietud espiritual, desasosiego íntimo y un exceso de vitalidad que la agota y la lleva a crisis de cansancio y des-aliento. Poemas como los *Cuartetos escritos en un cementerio* o el soneto *Mi mal* (el tedio) pueden estar contagiados por la moda romántica, pero otros como *A un niño dormido* o *La juventud del siglo* expresan un pesimismo más real: los «delirios del amor, los sobresaltos de los celos, los afanes de la ambición» es lo que espera al niño; y la vida convertirá los generosos y heroicos sueños de la juventud en afán de codicia.

Contrariamente a lo que hemos visto en la Coronado, la naturaleza no es un consuelo ni un refugio. Con frecuencia su visión aumenta el dolor del hombre por contraste entre su perennidad y la fugacidad de lo humano (*La primavera, La luna*). Hay una clara preferencia por la naturaleza otoñal, con la que se siente identificada y que le da pie para una reflexión sobre la vida: «Marchita, cual tus ramas, mi esperanza; / perdida, cual tus hojas, mi alegría; / más que te quiso en tu verdor florido, / cuando, cual tú, lozano se sentía / hora te quiere el corazón herido» (*A la acacia*, Gómez de Avellaneda, 1974-1978, I, pág. 280).

Los temas típicamente románticos del ansia sin objeto y del desaliento o tedio aparecen en la Avellaneda casi siempre unidos al del anhelo de paz (*A la esperanza*) y con frecuencia busca una solución trascendente. A las preguntas:

<sup>27</sup> Con su habitual ironía le comentaba Fernán Caballero a Latour: «Ya sabía que George Sand había vuelto a ser el espíritu fuerte que era, escribiendo una novela contra el santo sacramento de la penitencia... Dios quiera que su ejemplo no influya en Gertrudis Avellaneda, pues G. Sand es su *fétiche*» (*cit.* en Morel-Fatio, 1901).

«¿Qué soy? ¿A qué nací? ¿Para qué vivo? / ¿Qué significa el importuno anhelo / de un *más allá* que en perseguir me afano?», responde la voz de la Virtud, señalando el camino de un más allá cristiano. Aunque el tema de la libertad se formula a veces con símbolos propios del mundo femenino (*A mi jilguero*), en otras la influencia de Espronceda es evidente como en *El beduino*, exaltación del hombre libre, en contacto con la naturaleza y sin más ley que su voluntad.

A pesar de su elogio de la melancolía, cuyo sello llevan «todas las almas sublimes» (*El genio de la melancolía*), este sentimiento suave no es el más característico de la Avellaneda, que se mueve a impulsos de pasiones más violentas, tanto en el ámbito del amor como en el dolor o la desesperanza.

Su concepción del amor es pesimista. Parte de una visión negativa, tópica, del hombre y de la pasión, que se manifiesta en símbolos muy elementales, como el del cazador que mata a la paloma con su arma y a la mujer con el olvido (*El cazador*), o el de la mariposa que desdeña la violeta y el alhelí y se siente tentada por la rosa, que esconde la espina en que morirá clavada (*A una mariposa*). Pero en seguida sus poemas de amor revelan la hondura de una experiencia personal y, a pesar de seguir las tendencias generales de la concepción romántica del amor, adquieren notas originales.

Encontramos en ellos las mismas etapas de idealización y decepción ante el objeto amoroso que son características de la poesía masculina de la época, cuyo paradigma es el *Canto a Teresa* de Espronceda. Aparecen, sin embargo, matices especiales. El hombre amado encarna el sueño de amor intuido por el alma, según se ve en el primero de los poemas dedicados *A él* (*En la aurora lisonjera*). Ese ser ejerce sobre la amante un poder irresistible. Entre las imágenes que utiliza para indicar su poder predominan las negativas —serpiente que atrae a las aves para devorarlas, llama en la que muere abrasada la mariposa— sobre las positivas —brújula que guía en el mar—. Lo más personal y original es el sentimiento de sumisión a ese destino amoroso: «¡Poder que me arrastras! ¿Serás tú mi llama? / ¿Serás mi oceano? ¿Mi sierpe serás? / ¿Qué importa? Mi pecho te acepta y te ama, / ya vida, ya muerte le guarde detrás».

La misma vivencia encontramos en *Al destino*, aunque con un sentido más pesimista: se han confirmado los presagios de sufrimiento y la pasión se vive como una penosa esclavitud: «Escrito estaba: el cielo me condena / a tornar siempre al cautiverio rudo».

En *Amor y orgullo* se inicia la etapa de decepción. El hombre amado aparece como objeto indigno del amor que recibe. El velo del amor ocultó a los ojos de la amada sus defectos —«inmenso orgullo», «presunción»— y le hizo tomar por flores «duros abrojos» y «arcilla» por oro. Entre las exageraciones evidentes —«pecho helado... de víboras nutrido»— se encuentra ese reproche de frialdad, de falta de correspondencia al ardor amoroso que es una constante de las cartas a Cepeda. Se inicia también en este poema la concepción del amor como un castigo divino: la que había osado «demandar al cielo» objeto para su amor, desdeñando a cuantos hombres se le acercaban, se ve convertida en la esclava de un ser indigno. Una prueba de esa servidumbre amorosa será manifestar públicamente el nombre que para la amante resuena en todo el universo: «¡Salga del pecho —requemando el labio— / el caro nombre de mi orgullo agravio, / de mi dolor sustento! / ¿Escrito no lo ves en las estrellas / y en la luna apacible que con



ellas / alumbrá el firmamento? / ¿No le oyes de las auras al murmullo? / ¿No le pronuncia —en gemidor arrullo— / la tórtola amorosa?» (Gómez de Avellaneda, 1974-1978, I, pág. 262).

El deseo de venganza inspira dos composiciones: el soneto que comienza *Del huracán espíritu potente* y la que lleva por subtítulo *Invocación a los espíritus de la noche*, que parece una caricatura de las exageraciones románticas: «¡Dadle a mis labios, que se agitan ávidos, / sangre humeante sin cesar, corre! [...] / Hagan mis dientes con crujidos ásperos / pedazos mil su corazón infiel. / Y dormiré, cual en suntuoso tálamo, / en su caliente, ensangrentada piel!»

La culminación, a mi juicio, de su poesía amorosa es el último de los poemas *A él (No existe lazo ya, todo está roto)*. El poema supone un alejamiento de los tópicos románticos y un camino hacia una poesía más realista. Se mantiene la idea de un castigo divino: «De graves faltas vengador terrible, / dócil cumpliste tu misión». La idealización y la posterior degradación son más templadas: «¡Ángel de las venganzas! Ya eres hombre; / ni amor ni miedo al contemplarte siento». Y reducido a escala humana, ese hombre será todavía objeto de «cariño tierno». En este poema encontraremos también la vivencia del vacío que deja el amor, aunque haya sido doloroso, al desaparecer: «Hice un mundo de ti que hoy se anonada / y en honda y vasta soledad me miro».

El mismo sentimiento de vacío encontramos en *Soledad del alma*, y por la misma causa: «Siempre perdidas —vagando en su estéril desierto— / siempre abrumadas del peso de vil nulidad, / gimen las almas do el fuego de amor está muerto; / ¡nada hay que pueble o anime su gran soledad!»

También hay que calificar de poesía amorosa, aunque de muy distinto signo, los *Cuartetos* que dedicó a Pedro Sabater poco antes de casarse. Le pide que no la idealice: «Vedme cual soy en mí, no en vuestra mente». Confiesa su apetencia de «goces divinos» imposibles de saciar en la tierra: «Por admirar y amar diera mi vida; / para admirar y amar no encuentro nada», y acaba proponiéndole compartir sus dolores y buscar juntos la dicha y el amor «alzando al cielo nuestros ojos».

Ese sentimiento trascendente que hemos visto aflorar en poemas de distinto carácter cuajó en abundantes ejemplos estrictamente religiosos: plegarias, himnos, imitación de salmos... No son muy originales, pero respiran autenticidad porque en ellos Tula sigue hablando de sí misma. Llorá sus desgracias: «Rompes mis lazos cual estambres leves. / Cuanto encumbra mi amor tu mano aterra» (*Elegías a la muerte del esposo*). Pide perdón por sus culpas: «Lávame más y más, que está delante / de mis ojos mi culpa, y me acobarda» (*Miserere. Paráfrasis*). Le pide el olvido: «Borra tú, borra de la mente mía / de aquel delirio la tenaz memoria» (*Dedicación de la lira a Dios*). En general, se puede decir que el sentimiento predominante es la conciencia de la pequeñez del hombre ante la grandeza de Dios (*Contemplación, Dios y el hombre, El día final*) que con frecuencia se manifiesta en admiración ante sus obras (*Al mar, A la vista del Niágara*). En los dedicados a la Virgen predomina la petición de ayuda: «Pobre de gracia y de ventura, llamo / como mendigo a tu sagrada puerta» (*A la Virgen. Cántico matutino*). Uno de los más hermosos es *Las siete palabras*, en el que se produce un sentimiento de solidaridad con la Virgen que ve morir al hijo y se queda en la tierra cuando Él ya ha muerto. En *Plegaria* plasma su visión de sí misma en imá-

genes no muy originales, pero revitalizadas por un sentimiento auténtico: «Cada sostén de mi vida / desvalida / fue por el rayo tronchado / y débil caña he quedado / de aquilones combatida». «En tempestuoso oceano / mi bajel navega incierto / sin que un fanal en el puerto / le encienda piadosa mano: entre escollos gira roto / sin piloto / y sin brújula ni vela... / Que a merced deshecho vuela / del vendaval o del noto» (*Plegaria*).

Por lo que se refiere a los aspectos formales, desde el primer momento se destacó la maestría de la poetisa en el dominio del verso. Su facilidad para versificar era evidente, y novedosas sus combinaciones métricas. En *La noche de insomnio y el alba*, el metro va ascendiendo desde 2 hasta 16 sílabas; en *A la cruz* casi toda la oda está compuesta en estrofas de nueve versos, muy raras en castellano; *Paseo por el Betis* y *A un ruiseñor* están compuestas en octavillas de cuatro, en rima aguda en cuarto y octavo. *La pesca en el niar* alterna estrofas de nueve versos (en las que se mezclan eneasílabos y exasílabos) con octavillas agudas de versos de cinco sílabas, y sextinas de versos de diez y de cuatro sílabas.

La influencia de Juan Nicasio Gallego y de Quintana se mantuvo hasta el final en su obra, tanto poética como dramática. Edgar A. Peers la califica de «ecléctica», y Navas Ruiz señala su evolución desde un Neoclasicismo con ecos de Meléndez, Heredia, Quintana y Gallego, al Romanticismo de Espronceda y Zorrilla (Navas Ruiz, 1990a, pág. 330).

#### 6.9.4. Otras escritoras

Además del trío de escritoras que ocupa la primera fila en la literatura romántica femenina —Carolina, Tula, Rosalía— hubo muchas de menores méritos literarios, pero cuya importancia social comienza hoy a ser estimada.

Algunas no escribieron pero dirigieron periódicos y revistas, como Alicia Pérez de Gascuña<sup>28</sup>, que por unos meses en 1851 dirigió *Ellas. Órgano oficial del sexo femenino*, o Fernanda Gómez, que dirigió en Madrid *La Mariposa* en los años 1866-1867. Otras alternaron su labor creativa con la de directoras o fundadoras, como es el caso de Ángela Grassi, que dirigió el *Correo de la Moda* desde 1867 hasta su muerte, en 1883. Faustina Sáez de Melgar dirigió en Madrid *La Violeta*, y en París *La Canastilla Infantil* y *Paris Charmant Artistique*; Pilar Sinués dirigió *El Ángel del Hogar*; Emilia Serrano, baronesa de Wilson, fundó varias revistas en Madrid, París, México y Lima (Simón Palmer, 1991, págs. 638-639).

De todos los nombres mencionados empiezan a destacarse María Josefa Massanés y Ángela Grassi, cuya obra está siendo objeto de creciente atención por parte de la crítica: Sánchez Llama, editor de Ángela Grassi (1992), Navas Ruiz, editor de Massanés (1990b, 1991), Andrés (1990), Ruiz Silva (1990). Y también merece una revisión la obra de Amalia Fenollosa (González Espresati, 1965; Manzano, 1962), Vicenta García Miranda y María Dolores Cabrera y Heredia (Mayoral, 1989).

<sup>28</sup> Hartzenbusch cree que puede ser un seudónimo (Simón Palmer, 1991, pág. 553).

#### 6.9.4.1. María Josefa Massanés

Nació en Tarragona el 19 de marzo de 1811. Huérfana de madre desde los cinco años, se educó con los abuelos paternos, que veían con disgusto sus tempranas inclinaciones literarias. Por el contrario, su padre, hombre culto de tendencias liberales, la apoyó y la estimuló en sus estudios. Éstos se vieron interrumpidos por el exilio del padre, que condenado a muerte por sus ideas liberales tuvo que huir a Francia. María Josefa se ganó la vida trabajando de bordadora, sin abandonar, sin embargo, los estudios de idiomas y la lectura de autores clásicos.

Se casó en 1843 y al no tener hijos adoptó un niño en 1853, y un año después se hizo cargo de dos sobrinos huérfanos, uno de los cuales murió muy pronto. En su poesía han quedado huellas de su frustración por la falta de hijos propios.

Su primer libro, *Poesías*, apareció en 1841, lo cual la convierte en la pionera de las escritoras románticas. A partir de 1845 participa intensamente en la vida social y cultural catalana. Publica numerosas poesías de circunstancias y su segundo libro, *Flores marchitas*, sale a la luz en 1850. En 1869 abrió un colegio para señoritas, en el que se educaron las hijas de las mejores familias barcelonesas. Al morir su marido en 1873 se retiró a su casa de campo, donde vivió modestamente y sola, ya que uno de los hijos adoptivos había muerto y el otro vivía lejos de Barcelona. Mantuvo buenas relaciones de amistad con Milá y Fontanals, Tomás Aguiló, Joaquín Rubió y otros intelectuales de la época. Murió en 1887. En 1908 se publicó *Poesías*, que recoge parte de la obra escrita en catalán en sus últimos años.

Como corresponde a su condición de pionera y quizá también por cierta tendencia a las ideas tradicionales, el feminismo de María Josefa Massanés es muy moderado. Sus ideas aparecen expuestas en el prólogo a su primer libro y en algunas composiciones poéticas. Su principal reivindicación se limita a pedir para la mujer el derecho a la instrucción, y apoya sus argumentos en el hecho de que la mujer ilustrada educará mejor a los hijos y sabrá cumplir mejor las obligaciones de salvaguarda del hogar que la sociedad le ha encomendado. Parte de que la mujer es «tímida, dócil y resignada por naturaleza», mientras que la índole del hombre es «imperiosa y dominante». Por tanto, «el hombre dominará siempre a la mujer, ocupe ésta el puesto que quiera en la sociedad, al paso que la mujer le subyugará a él con la sumisión». Estas ideas se repiten en su segundo libro: Dios creó la mujer sujeta al varón como la enredadera al tronco del chopo: «Y es inútil luchar contra ese dueño / a quien Dios mismo te creó sujeta. / La independencia feminil es sueño, / hermoso canto en lira de poeta, / fatal delirio, temerario empeño».

Y lo mismo en *A una literata*, poema en donde arremete contra la escritora que se iguala a los hombres, olvidando que está «por Dios sujeta al varón y a su mandar». La gloria literaria le parece incompatible con la función de la mujer esposa y madre: «Si quieres gloria obtener / echa la modestia atrás / y olvida que eres mujer». El poema parece un ataque a escritoras del talante de George Sand o quizá de Tula. Es menos claro y suena menos auténtico que *La resolución*, de su primer libro, donde en tono burlesco se hace eco de los ataques a la mujer escritora y toma decidido partido por ésta: «Algún que otro maldiciente / chilla con acre ironía: / “Es más fea que



una harpía / esa niña impertinente. / ¿Cómo podrá gobernar / bien su casa? ¡Es imposible!» / Cual si fuese incompatible / coser y raciocinar. / Es mejor tarde y mañana / murmurar, andar, correr, / cual tabla de mercader / estar siempre en la ventana; / ¡anatema el escribir, / el meditar y leer! / amigo, sólo coser, / o murmurar... y dormir».

Entre los poemas de tema amoroso se encuentran algunos de los más originales de la escritora. Repetidas veces se burla de los tópicos literarios. Así la joven de *Romance* parodia los versos que le hacen sus románticos pretendientes y confiesa su preferencia por las «frases inteligibles» y la sencilla declaración de amor. En *Elena la pescadora* subraya que la protagonista no es una dama pálida y melindrosa, de mirar lánguido y suspiros constantes, sino una sana muchacha de tez morena que proclama claramente su amor por un marinero; en *El velo perdido* (la alusión erótica es clara) una joven se queja a su madre de la mala pasada que el viento y el guapo Mingo le han jugado. Entre los de carácter más íntimo destaca el poema *A mi esposo*, inspirado en el *Cantar de los Cantares*, en el que, cosa excepcional en la época, vemos aparecer una auténtica pasión amorosa, inspirada por alguien que está vivo y que es su compañero en la vida real.

El amor materno es tema repetido en su poesía: *Un beso maternal*, *La madre moribunda*. Incluso en el poema narrativo *Ana, madre del profeta Samuel*, lo más interesante es el sentimiento de gozo de la mujer que va a tener un hijo.

De firmes y arraigadas creencias, el tema religioso es una constante en su poesía. La fe aparece unida a sentimientos de paz y consuelo en poemas como *La oración de la mañana* o *Al Creador*, en el que encontramos también una concepción casi panteísta de la divinidad, que dice al hombre: «Estoy en todo lo que ves y admiras». En su segundo libro el tema religioso se plasma sobre todo en los largos poemas narrativos *Ana*, sobre la madre del profeta Samuel, *La muerte de Jesús* y *La azucena faventina*, sobre el martirio de santa Eulalia. En su último libro el poema religioso más significativo es *Creure es viure*, que aparece como una confesión pública de fe y un canto a la armonía del universo que la fe permite descubrir y disfrutar.

El amor a la tierra inspira un gran número de poemas; ya desde su primer libro su catalanismo era patente en poemas como *Cataluña*, donde canta las alabanzas de su país a propósito del paisaje, la industria, la historia, la cultura. Ese sentimiento se acentúa en *Poesías*, y abarca desde poemas patrióticos como *La roja barretina catalana*<sup>29</sup>, en el que celebra el regreso triunfal de una expedición catalana en la Guerra de África, hasta los elogios a *Les dones catalanes*, las descripciones de fiestas —*Les festes majors de Catalunya*—, de paisajes —*L'Empordà*— o de escenas costumbristas como *La batuda de les olives al Empordà*, en el que el ritmo del verso reproduce la vivacidad de los movimientos descritos.

Hay que decir que algunos de sus mejores poemas líricos los escribió, igual

<sup>29</sup> Destaca el sentimiento nacionalista de la autora en múltiples poemas y cita como ejemplo de la repercusión de sus versos estas palabras de Francisco Tubino en su *Historia del renacimiento contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (1880): «Después de la revolución de 1868, la barretina se hacía impuesta por el voto público cual un distintivo característico y exclusivo de los catalanes autónomos. No contribuyeron poco a este resultado los versos de la Massanés, que traducían las ideas informes de la muchedumbre».

que sucede con Rosalía, en su lengua vernácula. Entre ellos se cuentan *Allí dalt*, dolorido y amargo recuento de su vida en el que queda patente la frustración de no haber tenido hijos propios y un creciente deseo de descansar en la muerte, que volveremos a encontrar en *Mon derrer viatge*, al que María Josefa se apresta, igual que Machado, ligera de equipaje: «L'equipatge ha de ser poch, / tan sols una caixa estreta; / la vestimenta senzilla, / sens joyells ni cap riquesa» (El equipaje ha de ser corto, / tan sólo una estrecha caja; / sencillo el vestido, / sin joyas ni lujo alguno).

#### 6.9.4.2. Ángela Grassi

Nació el 2 de agosto de 1823 en Crema, Italia. Sus padres fueron el músico Juan Grassi y la ex novicia Lucía Techì, que abandonó el convento tras el saqueo por las tropas napoleónicas del Véneto.

Recibió una educación muy superior a la habitual de las señoritas de la época. Tocaba el arpa y el piano y colaboró con su hermano Carlos Grassi, compositor de óperas, en el libreto de *Il proscritto di Altemburgo*. Compuso por su cuenta algunas canciones y un *Himno guerrero español* (1860) con motivo de las campañas de África. Dominaba el idioma italiano y el francés y tenía conocimientos amplios de literatura, arte, retórica y geografía (Grassi, 1992, págs. 21-22).

La familia se trasladó a España en 1830, al ser contratado el padre como profesor de oboe en el teatro de Santa Cruz de Barcelona, en el cual Ángela Grassi inició su carrera literaria con la representación del drama *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación*, que junto con el libreto de la ópera citada son sus únicas incursiones en el mundo del teatro.

Como narradora dio a la imprenta nueve novelas, del género folletinesco, y publicó también un manual de urbanidad para jóvenes y varios tratados pedagógicos, aparte de un número muy considerable de artículos en diversos periódicos y sobre todo en el *Correo de la Moda*, propiedad de su hermano Carlos, que dirigió hasta un poco antes de su muerte, en 1883.

A pesar de la desfavorable opinión que de ella tenía Fernán Caballero —nunca muy generosa en sus críticas a las colegas, por cierto— cosechó algunos éxitos. El público la escoltó hasta su casa tras el estreno de *Lealtad a un juramento* (Simón Palmer, 1991, pág. 335) y varias de sus novelas fueron reeditadas.

El volumen de *Poesías* (1871) recoge muchas de las publicadas a lo largo de su vida en diversos periódicos, y es lo más interesante de su producción literaria. Encontramos en ellas los temas tópicos de la poesía femenina: el elogio de la virtud, que perdura cuando la belleza ha desaparecido (*A una rosa marchita*), el de la humildad y la modestia (*La amapola, la azucena y la niña*), el amor puro (*La azucena*), o los consejos y advertencias a la joven inexperta.

Los temas románticos de la añoranza del bien perdido y del desterrado se funden en Ángela Grassi y toman la forma específica de la nostalgia por el país de origen, Italia, que aparece revestido de los rasgos ideales del paraíso perdido (*Recuer-*

*dos de la patria*). Pese a vivir siempre en España, mantuvo sentimientos patrióticos, probablemente alimentados por el ambiente familiar, que se manifiestan en composiciones como *Italia*, donde exhorta al país a luchar por la unidad y la libertad.

En algunos de sus poemas amorosos la huella de Gertrudis Gómez de Avellaneda es demasiado evidente, como sucede en el titulado *La despedida*, que tanto en el contenido como en la forma métrica nos recuerda el adiós de Tula a Cepeda (*A él*): «¡Hubo un tiempo te amé! Dentro del pecho / un altar te erigí: tú eras el solo / único objeto de mi ardiente culto, / ¡mi sumo bien, mi religión, mi todo! / ¡Del pedestal caíste en que mi mano / te colocó insensata, y cual oprobio / recuerdo el llanto que por ti he vertido / al mirar tu desdén y tu abandono!» (Grassi, 1871, págs. 201-203).

Unos de sus mejores poemas es el titulado *Sin esperanza*. En él la pasión amorosa se expresa con una sinceridad y un brío infrecuentes en la poesía femenina de la época. Aunque no faltan las peticiones de ayuda a la divinidad y aunque se trata de un poema de amor no correspondido, no era frecuente que una escritora confesase sus ardores amorosos tan abiertamente. El poema se publicó por primera vez en *El Vergel de Andalucía*, en octubre de 1845 (Simón Palmer, 1991, pág. 338), cuando la autora tenía veintidós años, y da una imagen de Ángela Grassi mucho más apasionada de lo que sus artículos y sus folletines posteriores nos han transmitido: «¿Qué es lo que siento aquí, Dios soberano? / ¿Qué fuego se derrama por mis venas? / ¡En apagarte trémula me afano, / y contener su incendio puedo apenas! / Amar sin ser amada, consumirse / en ardiente pasión que crece y crece, / ante él de indiferencia revestirse / mientras el alma de dolor fallece... / Me consumo, me abraso, no resisto / la lucha desigual que me devora... / ¡Apártate de mí! ¿Por qué te he visto, / fatal imagen que mi pecho adora? / ¡Oh, Dios de compasión, Salvador mío, / contempla de mi pecho la tormenta: / o calma tú el rigor del hado impío / o dame un corazón que menos sienta! (*Ibíd.*, págs. 64-65).

#### 6.9.4.3. Amalia Fenollosa

Nació en Castellón de la Plana en 1825 y murió en Barcelona en 1869. Estaba casada desde 1851 con Juan Mañé y Flaquer, periodista y catedrático de latín y castellano, que fue director de *La Época* y del *Diario de Barcelona*. En la nota necrológica aparecida en este último se recordaba la participación de Amalia Fenollosa en el último renacimiento de las Letras españolas y su posterior abandono para dedicarse a la vida familiar.

Como muchas otras escritoras románticas, Amalia Fenollosa deja de escribir al casarse. Las razones que da en las cartas que escribió a su amiga Vicenta García Miranda, también escritora, son curiosas: «Heme retirado de la literatura, renunciando a la gloria literaria, porque todo lo que no sea él [su marido] me parece robado a su culto» [...] «Cuando gozo no canto, cuando sufro mucho sólo sé llorar: ni el éxtasis de la felicidad, ni el dolor del infortunio inspiran a mi numen, que sólo se manifiesta cuando le combaten el deseo y la esperanza. Y la que ya no espera porque ha logrado, se duerme en los brazos de la dicha, como un vencedor guerrero sobre sus laureles» (Manzano Gariás, 1962, págs. 50, 53).



Con estas ideas no es extraño que los temas más frecuentes en sus versos sean el amor no correspondido y el dolor de los anhelos inalcanzados. Así en *Un deseo de amor*, publicado en *El Genio* el 10 de noviembre de 1844, confiesa: «La esperanza, la duda y el deseo / de continuo agitando el alma mía / en mi amargo dolor llorosa creo / ceder al golpe de la parca impía». En el mismo poema la ausencia del ser amado le inspira versos apasionados, aunque no muy correctos.

En *Penas del corazón*, dedicado a otra amiga escritora, Manuela Cambro-nero, publicado en *El Bazar Literario*, número 9, 1845, enumera las penas que atormentan el espíritu de las «poetisas», y ahí encontramos de nuevo las ilusiones fallidas, los deseos inalcanzados y el amor. Es interesante constatar que entre esas penas está también la burla que inspira su condición de «poetisa»: «La gloria que nos halaga / y nos desecha a la vez / abriendo profunda llaga / en un pecho sin doblez. / El sarcasmo que encontramos / las poetisas doquier / que si un nombre nos formamos / es para más padecer. / La ausencia de aquel que adora / mi seno con fiel pasión / todo eso forma, cantora, / mis penas del corazón».

#### 6.9.4.4. **Vicenta García Miranda**

Nace y muere en Campanario (Badajoz). Tuvo una vida poco feliz. Huérfana a los quince años, se casa a los diecisiete y enviuda a los veinticuatro, tras perder a su único hijo de once meses un año antes. Ya mayor, la ceguera la privó del consuelo que la literatura le había ofrecido a lo largo de su vida. En 1855 publicó un libro de poesías: *Flores del valle*.

Es un caso curioso de facilidad versificadora y entusiasmo por la literatura y sus cultivadoras. Mantuvo correspondencia con un buen número de escritoras de la época e intercambió con ellas poemas en los que se animaban mutuamente a perseverar en la difícil senda que habían iniciado. Era muy consciente de que su falta de instrucción limitaba sus facultades, y así se lo manifiesta en un poema a Carolina Coronado, al tiempo que le agradece la inspiración que ha recibido de ella: «¡Preciosa Carolina! pues tus cantos / de armonioso entusiasmo siempre llenos / despertaron mi numen adormido, / que, aun cuando tarde fue, se aprestó luego / la vía a recorrer que tú siguieras, / por más que enmarañado vio el sendero» (*A Carolina*, 1855, pág. 153).

Reconoce que la separa de ella una «distancia inmensa» que nunca podrá reducir y que atribuye más a su falta de instrucción que a la diferencia de genio, y acaba lamentando la falta de un mentor que la instruya: «Sólo lloro un mentor, lloro un maestro, / que a mis ojos mostrase los caminos / que guían de la gloria al arduo templo».

Dedicó numerosos poemas a escritoras y amigas en los que el tono exaltado, la admiración y el entusiasmo desbordante, unidos a la utilización de un lenguaje tomado de la poesía de amor masculina, hacen confusos los límites entre la amistad y el amor. Citemos sólo como ejemplo un poema dedicado a la escritora Rogelia León: «Tus brazos con los míos formando estrecho lazo, / latiendo nuestros pechos con una pulsación, / las almas confundidas en un místico abrazo, / de dicha rebosando el tierno corazón, / la noche pasaremos del mundo retiradas, / con una sola idea, la gloria y nuestro amor, / que almas cual las nuestras, de padecer cansa-

das, / en un placer tan casto olvidan su dolor. / Entonces lleno el pecho de ardiente poesía, / elevaré en el viento robusta mi canción, / y olvidaré en tus brazos mi afán y mi agonía / que oprime en este suelo mi triste corazón» (1855, pág. 323).

Su visión del papel de la mujer instruida en la sociedad de la época es más optimista que el de otras colegas. En el poema *A las españolas* anima a sus compatriotas a unirse al movimiento universal de liberación de la mujer. Piensa que el hombre actual ya no busca para esposa «sólo la niña hermosa, / ignorante de todo y recatada / sin voluntad ni antojos / y muda en sus enojos. / al yugo de su dueño resignada», sino que pretende una mujer instruida, modelo «de ciencia y virtudes», «un ser libre y feliz». Quizá se trata más de un deseo que de una realidad por ella constatada, ya que acaba exhortando a las mujeres a luchar «a vida o muerte» por la incipiente liberación.

#### 6.9.4.5. María Dolores Cabrera y Heredia

Nació en un pueblo de Huesca en 1826. Residió en Madrid y en Jaca, donde su padre fue nombrado gobernador militar. En 1850 publicó *Las violetas*. Se casó en 1856 y siguió colaborando en diversas publicaciones periódicas. Ramón Andrés supone que perdió pronto la vista, basándose en la siguiente nota que aparece junto a un poema suyo en *El libro de la Caridad* (1879): «Tuvo la inmensa desgracia de haber quedado ciega antes de ver a sus hijos, a quienes dedica su triste y resignado canto» (Andrés, 1987, pág. 219).

Encontramos en su obra todos los temas típicos y tópicos de la poesía romántica tanto masculina como femenina: añoranza de la infancia y la inocencia perdida, desengaño del mundo, cantos a la primavera, a las violetas, a las golondrinas y demás especímenes de la flora y la fauna de la época, así como los consabidos reproches a la sociedad que no estima a la mujer de talento: «Las mujeres las detestan / en el fondo de su alma, / envidiándolas la palma / que ellas nunca han de obtener; / y el hombre que hoy las adula / mañana las abandona; / porque el hombre no perdona / el talento en la mujer» (*Hastío*, Cabrera y Heredia, 1850, pág. 34).

Lo más original de su poesía es la importancia que cobra en ella el entorno familiar. Abundan los poemas dedicados a los miembros de la familia: el padre, cuyas cartas son «mensajeras de consuelo» (*Las cartas de mi padre*); la madre, que aparece como refugio del dolor; la hermana, unas veces confidente y otras destinataria de advertencias contra los hombres y el mundo (*La predicción de un ángel, La infancia y la juventud*); pero lo más llamativo es el gran número de poemas dedicados a amigas y, sobre todo inspirados por ellas, hacia las que experimenta sentimientos que, tal como están expresados, parecen más cercanos al amor que a la amistad<sup>30</sup>. Todo un mundo de mujeres, desde los juegos infantiles

<sup>30</sup> Sin duda la impresión equívoca se debe en gran parte a la utilización de un lenguaje imitado de la poesía erótica masculina. Pero aún así no cabe duda de que está dando forma a unos sentimientos que hasta entonces no hemos visto aparecer en la literatura: el complejo mundo de las relaciones de amistad femenina con sus amores, sus celos, sus ingratitudes y mil matices del sentimiento que no han sido todavía explorados en su totalidad.

hasta las confesiones de apasionado cariño, los celos, el dolor de la ausencia, los reproches, los abrazos y caricias, aparece plasmado en versos que se van depurando de la retórica del primer Romanticismo y acercándose a lo que será la sencillez becqueriana: «Lejos de ti me encuentro en este instante / mi amiga más querida, / sin poder apoyar sobre tu seno / mi frente dolorida, / sin poderte decir cuánto padece / con tu ausencia mi alma / que encuentra en tu cariño cuando sufre / el consuelo y la calma. / Mágico sol que ocultas tu áurea frente / entre purpúreas nubes, / reina del cielo, luna misteriosa. / que hacia Occidente subes. / Noche tranquila que en las mustias flores / derramas el rocío, / despertad en la mente de mi amiga / un pensamiento mío» (*Ausencia, Ibíd.*, págs. 160-161).

Desde 1850, en que publica el libro, hasta el 1856, en que se casa, todavía aparecen poemas suyos en la prensa periódica. Como es habitual, a partir de esa fecha son más escasos y, salvo alguna excepción, se trata de villancicos o poemas de tono menos íntimo que los anteriores.



## Bibliografía

- ABRAMS, Frederick**, "The death of Zorrilla's Don Juan and the problem of catholic orthodoxy", *RomN* 6 (1964), págs. 42-46.
- ADAMS, Nicholson B.**, "Don Juan Tenorio: 1877". *RHM* 31, 1-4 (1965), págs. 5-10.  
— "The extent of the duke of Rivas' Romanticism", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. I, Madrid, Castalia (1966), págs. 1-7.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1972).
- AGUIRRE, José M.<sup>a</sup>**, "Las dos noches de Don Juan Tenorio", *Seg* 25-26 (1977), págs. 213-256.  
— "Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos", *BHi* 81, 1-2 (1979), págs. 75-92.
- ALARCOS LLORACH, Emilio**, "Un romántico olvidado: Jacinto de Salas y Quiroga" *Cast* 2 (1941-1943), págs. 161-176; recogido en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar (1976).
- ALBORG, Juan L.**, *Historia de la literatura española. IV: El Romanticismo*, Madrid, Gredos (1980).
- ALCALÁ GALIANO, Antonio**, "Juicio crítico de Juan Bautista Arriaza", *El Laberinto*, II (1844), págs. 168-170.  
— *Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas*, ed. Vicente LLORENS, Madrid, Alianza (1969).
- ALONSO, Cecilio**, "La nostalgia imperialista o los románticos domesticados", *Literatura y Poder*, Madrid, Comunicación (1971), págs. 57-101.
- ALONSO CORTÉS, Narciso**, "Los continuadores de *El diablo mundo*", *Anotaciones literarias*, Valladolid, Montero (1922), págs. 96-112.  
— Introducción a sus *Fábulas castellanas*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago (1923).  
— "Zorrilla y Clarín", "Zorrilla y Velarde", "El padre de Zorrilla en la universidad vallsolletana", en VV. AA., *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 47-59, 51-55, 55-57.  
— "El Cid y Zorrilla", *RFE* 25, 4 (1941), págs. 507-514.  
— *Zorrilla, su vida y sus obras*; 2.<sup>a</sup> ed., Valladolid, Santarén (1943).  
— *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas*; 2.<sup>a</sup> ed., Valladolid, Santarén (1945).  
— *Discurso leído ante la Real Academia Española en su recepción pública*, Valladolid, Imprenta Castellana (1946).  
— "El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX", en *Homenaje a Archer Huntington*, Boston, Wellesley College (1952), págs. 3-14.
- ÁLVAREZ, Miguel de los Santos**, *María*, Madrid, Gabinete Literario (1840).  
— *Tentativas literarias. Versos*, Madrid, Biblioteca Universal (1888).
- ÁLZAGA, Florinda**, "La poesía religiosa de la Avellaneda: una dimensión olvidada", *MR* 6 (1990), págs. 192-210.
- AMADE, Jean**, *Origines et premières manifestations de la Renaissance Littéraire en Catalogne au XIXe siècle*, Toulouse, Privat, y París, Didier (1924).

**AMUSCO, Alejandro**, “La poesía de Antonio Ros de Olano”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 25-56.

**ANDRÉS, Ramón** (ed.), *Antología poética del Romanticismo español*, Barcelona, Planeta (1987).

— “Ángela Grassi, o el cielo de mejor suerte”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 143-154.

**ARAMBURU Y MACHADO, Mariano**, *La Avellaneda. Su personalidad literaria*, Madrid, Imprenta Teresiana (1898).

**ARANDA, Eusebio**, *José Selgas*, Murcia, Academia Alfonso el Sabio y Universidad (1982).

**ARCE, Ángeles**, “Dos visiones de la pobreza; de *La mendiguez* de Meléndez a *El mendigo* de Espronceda”, *CILH* 12 (1990), págs. 165-173.

**ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín**, “Traductores asturianos de poesía italiana en los siglos XVIII y XIX”, *AO* 12 (1963), págs. 527-547.

— *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta (1973).

— *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1980).

— “La poesía en el siglo XVIII”, en José M.<sup>a</sup> Díez BORQUE (ed.), *Historia de la Literatura Española*, vol. III, Madrid, Taurus (1982), págs. 137-198.

**AROLAS, Juan**, *Obras*, ed. Luis F. Díaz LARIOS (BAE CCLXXXIX-CCXCI), Madrid, Atlas (1982-1983), 3 vols.

**ARRIAZA, Juan Bautista**, *Poesías líricas*, Madrid, Imprenta Real (1829).

— *Las gracias del baile*, Madrid, Ediciones Héroe (1936).

**ARTIGAS, Miguel**, “El soneto *Night and Death* de Blanco White”, *BHS* 1 (1924), págs. 125-133.

*El Artista (Madrid, 1835-1836)*, ed. Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, Turner (1981), 3 vols.

**ASENSIO, José M.<sup>a</sup>**, “Un escrito inédito sobre los poetas Quintana y Arriaza. Crítica de sus odas al combate de Trafalgar”, *RABM* 77 (1974), págs. 103-148.

**AULLÓN DE HARO, Pedro**, “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”, *AMa* 2, 1 (1979), págs. 109-136.

— *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Playor (1982).

**AYMERICH, José**, “Sobre la popularidad de *Don Juan Tenorio*”, *Íns* 204 (1963), págs. 1, 10.

**AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, “José Somoza”, en *Al margen de los clásicos*, Madrid, Residencia de Estudiantes (1915), págs. 183-219.

— *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa Calpe (1957).

**BADESSI, Alessandra**, “Uomo vs donna nelle visioni letterarie ed esistenziali di José de Espronceda”, *CFil* 3 (1982), págs. 33-60.

**BAEHR, Rudolf**, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos (1970).

**BALLESTEROS, Mercedes**, *Vida de la Avellaneda*, Madrid, Cultura Hispánica (1949).

**BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949).

- BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, ed. revisada por Ana BAQUERO ESCUDERO, Madrid, CSIC (1992).
- BARLOW, Joseph W.**, "Zorrilla's indebtedness to Zamora", *RRQ* 16 (1926), págs. 303-318.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo**, *Rimas*, ed. Russell P. SEBOLD, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- BEÑA, Cristóbal de**, *Fábulas políticas*, Londres, McDowall (1813).
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador**, *Ensayos poéticos*, Madrid, Tipográfica de Francisco de P. Mellado (1840).
- BERNARD, Margherita**, "Una promessa mancata: Note al margine di una *Leyenda* di Zorrilla", *QIA* 59-60 (1985-1986), págs. 81-92.
- BILLICK, David J.**, "El duque de Rivas, teórico de la poesía romántica en España", *Abs* 39 (1975), págs. 451-470.
- *José de Espronceda. An annotated bibliography. 1834-1980*, Nueva York y Londres, Garland (1981).
- BLACKHAM, Harold J.**, *The fable as literature*, Londres y Dover, The Athlone Press (1985).
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos. (1891-1894); 2.<sup>a</sup> ed., 1899-1904; 3.<sup>a</sup> ed., 1909.
- BLANCO WHITE, José M.<sup>a</sup>**, *Antología de obras en español*, ed. Vicente LLORENS, Barcelona, Labor (1971).
- *Obra poética completa*, ed. Antonio GARNICA y Jesús DÍAZ, Madrid, Visor (1994).
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo**, "Un poema épico de Antonio García Gutiérrez", *Anales de Literatura Española. Años 1900-1904*, Madrid, Tello (1904), págs. 188-193.
- BOSCH, Rafael, y CERE, Ronald**, *Los fabulistas y su sentido histórico*, Nueva York, Iberia (1969).
- BOUSSAGOL, Gabriel**, *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Privat (1926).
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa (1967).
- BRERETON, Geoffrey**, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, París, Jouve et C<sup>ie</sup> (1933).
- BRETZ, Mary L.**, "Romantic irony in *El diablo mundo*", *REHA* 16 (1982), págs. 257-274.
- BURGOS, Carmen de**, "Fígaro" (*Revelaciones*, "Ella" descubierta. *Epistolario inédito*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo (1919).
- CABANYES, Manuel de**, *Preludios de mi lira*, Barcelona, Bergnes (1833).
- *The Poems*, ed. Edgar A. PEERS, Manchester University Press (1923).
- CABRERA, Rosa M.<sup>a</sup>, y ZALDÍVAR, Gladys**, *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*, Miami, Ediciones Universal (1981).
- CABRERA Y HEREDIA, M.<sup>a</sup> Dolores**, *Las violetas*, Madrid, Imprenta de la Reforma (1850).



- CALDERA, Ermanno**, “La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990a), págs. 207-216.
- “Il *Paso honroso* di Rivas fra storia e leggenda”, en VV. AA., *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni (1990b), págs. 99-116.
- CALVILLO, Miguel**, y **PULGARÍN CUADRADO, Amaya**, “¿Cisnes rubenianos en Gil y Carrasco?”, en Guillermo CARNERO (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano (Córdoba, octubre de 1985)*, Córdoba, Diputación (1987), págs. 395-398.
- CALVO SANZ, Roberto**, *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez. Su vida y su obra*, Valladolid, Universidad (1974).
- CAMACHO RAMÍREZ, Jorge A.**, “Hacia una lectura retórica de *El estudiante de Salamanca*”, *RCanEH* 18, 2 (1994), págs. 171-187.
- CAMARENA, Julio**, “Bibliografía de fabulistas españoles”, *BH* 5-7 (1945-1947).
- CAMBRONERO, Manuel M.<sup>a</sup> de**, *Fábulas originales y morales*, Madrid, Imprenta Llorenç (1826).
- CAMPOAMOR, Ramón de**, *Fábulas originales*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, calle del Sordo, n.º 11 (1842a).
- *Ayes del alma*, Madrid, Boix (1842b).
- CANO, José L.**, “Quintana, poeta político”, *Íns* 284-285 (1970), págs. 22-23.
- CANO MALAGÓN, Luz**, *Patricio de la Escosura: vida y obra literaria*, Valladolid, Universidad (1989).
- CAÑETE, Manuel**, “Del neo-culteranismo en la poesía española. Zorrilla y su escuela”, *RCLA* 1 (1855), págs. 34-46.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis**, “Ni Dios, ni Patria, ni Ley: transgresión en las canciones de Espronceda”, *Cast* 14 (1989), pág. 23-39.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M.<sup>a</sup>** (ed.), *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, Madrid, Dirección General de la Juventud (1982).
- CAPOTE, Higinio**, “Un posible antecedente de la *Oda a la muerte de Jesús* de Lista”, *AHis* 14 (1945), págs. 361-366.
- “Zorrilla en México”, *EAm* 7 (1954), págs. 155-171.
- CARAVACA, Francisco**, “Las posibles fuentes literarias de Espronceda en *El diablo mundo*”, *BBMP* 45 (1969), págs. 271-325.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo**, *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1956).
- CARILLA, Emilio**, *El Romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos (1976), 2 vols.
- CARNERO, Guillermo**, *Espronceda*, Madrid, Júcar (1974a).
- “El republicanismo de Espronceda”, *Íns* 326 (1974b), págs. 1, 16.
- “Las objeciones de Valera a *El diablo mundo*”, *Íns* 338 (1975), págs. 1, 10.
- *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978).

**CARNERO, Guillermo**, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983).

- “Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 119-130.
- “Pedro Montengón (1745-1824). Un poeta entre dos siglos”, *HR* 59 (1991), págs. 125-141.
- “La leyenda del último godo y el romanticismo de Pedro Montengón (1745-1824)”, en VV. AA., *Erotismo en las letras hispánicas*, eds. Luce LÓPEZ-BARALT y Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, México, El Colegio de México, (1995a), págs. 33-46.
- “Pedro Montengón”, en “La poesía del siglo XVIII (I)”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dtor.), *Historia de la Literatura Española. VI: El siglo XVIII (I)*, Guillermo CARNERO (coord.), Madrid, Espasa Calpe (1995b), págs. 266-267.

**CARNERO, Guillermo**, y **POLT, John H. R.**, “Poetas entre dos siglos”, en “La poesía del siglo XVIII (II)”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dtor.), *Historia de la Literatura Española. VII: El siglo XVIII (II)*, Guillermo CARNERO (coord.), Madrid, Espasa Calpe (1995), págs. 287-288.

**CARNICER, Ramón**, *Vida y obra de Pablo Pífferrer*, Madrid, CSIC (1963).

**CASA CAGIGAL, Fernando José Cagigal, marqués de**, *Fábulas y romances militares*, Barcelona, Brusi (1817).

**CASALDUERO, Joaquín**, *Forma y visión de “El diablo mundo” de Espronceda*, Madrid, Porrúa Turanzas (1975); 1.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ínsula (1951).

- *Espronceda*, Madrid, Taurus (1983); 1.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos (1961).

**CASCALES MUÑOZ, José**, “Carolina Coronado. Su vida y sus obras”, *Emod* 268 (1911), págs. 40-64.

- *Don José de Espronceda. Su época, su vida y sus obras*, Madrid, Biblioteca Hispania (1914).
- *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general*, Toledo, Imprenta Colegio de Huérfanos (1932).

**CASTELAR, Emilio**, “Doña Carolina Coronado”, en José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Discursos y ensayos*, Madrid, Aguilar (1964), págs. 231-244.

**CASTILLO, Alberto**, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Beramar (1988).

**CASTRO, Adolfo de**, “El Tenorio de Zorrilla”, *EMod* 6 (1889), págs. 147-160.

**CASTRO ALONSO, Carlos A.**, *La fábula castellana en el siglo XIX*, Universidad de Valladolid (1975), 2 vols. Tesis doctoral inédita.

**CASTRO Y CALVO, José M.<sup>a</sup>**, Véase DÍAZ y GÓMEZ DE AVELLANEDA.

**CATENA, Elena**, “Noticia bibliográfica sobre las obras de don Pedro Montengón y Paret (1745-1824)”, en VV. AA., *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino. 1910-1970*, Madrid, Castalia (1975), págs. 195-204.

- “Concepción Arenal, romántica progresista”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 197-205.

Véase GÓMEZ DE AVELLANEDA.

**CEBRIÁN GARCÍA, José**, “Plan filosófico de Manuel María de Arjona”, *BRAC* 60 (1989), págs. 327-336.

- CEBRIÁN GARCÍA, José**, “Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa”, *RLit* 52 (1990), págs. 129-150.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vols. VI-XI, Madrid, Tipográfica de la RABM (1917-1920). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1972).
- CERNUDA, Luis**, *Prosa completa*, ed. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Barcelona, Barral Editores (1975).
- ČERNÝ, Václav**, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, Orbis (1935).
- CHAO ESPINA, Enrique**, *Pastor Díaz dentro del Romanticismo*, Madrid, CSIC (1949).
- CHAVES, Manuel**, *Don Mariano José de Larra (Fígaro). Su tiempo. Su vida. Sus obras*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía (1899).
- CHURCHMAN, Philip H.**, “The beginnings of Byronism in Spain”, *RHi* 23 (1910), págs. 333-410.
- “Byron and Espronceda”, *RHi* 20 (1920), págs. 5-210.
- CHURCHMAN, Philip H.**, y **PEERS, Edgar A.**, “A survey of the influence of sir Walter Scott in Spain”, *RHi* 55 (1922), págs. 3-86, 227-310.
- CLARKE, Dorothy C.**, “On the versification of Alberto Lista”, *RRQ* 43 (1952), págs. 109-116.
- COLANGELI, Maria R.**, *Classicismo e Romanticismo in Manuel de Cabanyes*, Lecce, Edizioni Milella (1967).
- CORONADO, Carolina**, *Treinta y nueve poemas y una prosa*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Mérida, Editora Regional de Extremadura (1986).
- *Poesías*, ed. Noël VALIS, Madrid, Castalia (1991).
- *Obra poética*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Mérida, Editora Regional de Extremadura (1993), 2 vols.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo**, “*Medinaceli*, un poema inédito de Zorrilla”, *Hispa* 5 (1959), págs. 15-27.
- COSSÍO, José M.<sup>a</sup> de**, “El realismo de don Juan Nicasio Gallego”, *BBMP* 9 (1927), págs. 345-347.
- “Sobre las fuentes de la leyenda de Zorrilla *A buen juez, mejor testigo*”, *RFE* 18 (1931), págs. 260-261.
- “El tema de Margarita la tornera en la tradición popular”, en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 31-33.
- *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe (1952).
- *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe (1960), 2 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio**, “Centenario del nacimiento de Zorrilla. Zorrilla académico”, *BRAE* 6 (1917), págs. 3-32.
- *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de Archivos (1930).
- CRESPO, Ángel**, *Aspectos estructurales de “El moro expósito”*, Uppsala, Universidad (1973).
- CRESPO, Rafael**, *Fábulas morales y literarias*, Zaragoza, Luis Cueto (1820).



- CRUZ DE FUENTES, Lorenzo**, *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas*, Huelva, Imprenta y Papelería de Miguel Mora y Compañía (1907); 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Imprenta Helénica (1914).
- DEACON, Philip**, “La poesía extensa”, en “La poesía del siglo XVIII (I)”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dtor.), *Historia de la Literatura Española. VI: Siglo XVIII (I)*, Guillermo CARNERO (coord.), Madrid, Espasa Calpe (1995), págs. 268-270.
- DELGADO, Jaime**, “Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVIII y XIX”, en VV. AA., *Estudios cortesianos. IV Centenario de Hernán Cortés*, Madrid, CSIC (1948), págs. 393-469.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés (1754-1817)*, Madrid, Taurus (1971), 2 vols.
- DENDLE, Brian J.**, “A note on the first published version of the *Epístola a D. José Manuel Quintana* by José María Blanco”, *BHS* 51 (1974), págs. 365-371.
- DÉROZIER, Albert**, “Le Duc de Rivas et le résurgence du Romancero”, *LN* 68 (1974), págs. 24-50.
- *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978).
- DEVILLE, Gustave**, “Influencia de las poetisas españolas en la literatura”, *RM* 2, segunda época (1944), págs. 190-199.
- DÍAZ, Nicomedes Pastor**, *Poesías*, Madrid, Aguado (1840).
- *Obras*, ed. José M.<sup>a</sup> CASTRO Y CALVO (BAE CCXXVII, CCXXVIII y CCXXXLI), Madrid, Atlas (1969-1970), 3 vols.
- DÍAZ LARIOS, Luis F.**, “Una influencia desconocida en Arolas: *Napoléon en Egypte*, de Barthélemy y Méry”, en VV. AA., *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques et ibéroaméricaines au XIXe siècle*, Lille, Universidad de Lille III (1975), págs. 59-77.
- “*El Romancero del Conde-Duque*, de Ribot y Fontseré, entre la sátira política y el episodio nacional”, *AFUB* 2 (1976), págs. 331-347.
- “*La sílfida del acueducto*, un ejemplo romántico de literatura comprometida”, *UT* 2 (1977-1980), págs. 167-193.
- “Anacronismo y desenfoque en la épica romántica. (En torno a un texto inédito de García Gutiérrez)”, *Rom* 2 (1984), págs. 57-65.
- “*Hernán Cortés*: Un proyecto épico de García Gutiérrez”, *RLit* 47, 94 (1985), págs. 239-248.
- “De la épica a la leyenda romántica: *Solimán y Zaida*, de Ribot y Fontseré”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 45-52.
- “Poemas, romances y romanceros del siglo XIX sobre la empresa americana”, en VV. AA., *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. II, Barcelona, PPU (1994), págs. 175-183.
- DIEGO, Gerardo**, “Dos poesías no coleccionadas de don Juan Nicasio Gallego”, *BBMP* 12 (1930), págs. 367-372.
- “Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer”, en VV. AA., *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975), págs. 25-61.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.<sup>a</sup>**, “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX, 1840-1870”, *FM* 5 (1961), págs. 21-55.
- DÍEZ TABOADA, M.<sup>a</sup> Paz**, *La elegía romántica española*, Madrid, CSIC (1977).

- DIMITRIOK, Agnes L.**, "El particular romanticismo de D. Salvador Bermúdez de Castro", *BBMP* 52 (1976), págs. 277-300.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José**, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC (1975).
- DOWLING, John**, "The poet and the emperor: José Zorrilla in Maximilian's Mexico", en *Homenaje a Faye La Verne*, Lubbock, Texas Tech University (1981), págs. 6-18.
- DOWLING, John**, y **SEBOLD, Russell P.**, "Las singulares circunstancias de la publicación de la *María de Zorrilla*", *HR* 50, 4 (1982), págs. 449-472.
- DURÁN, Agustín**, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don...* (BAE X), Madrid, Atlas (1945).
- *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito particular*, ed. Donald SHAW, Exeter, Universidad (1973); 2.<sup>a</sup> ed. Madrid, Ágora (1994).
- EGIDO, Aurora**, "Sobre la demonología de los burladores: de Tirso a Zorrilla", *CTC* 2 (1988), págs. 37-54.
- EGUÍA RUIZ, Constantino**, "Un poeta patriótico, don José Zorrilla", *RyF* 49 (1917), págs. 61-79, 320-338.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, "La leyenda de Rosamunda", en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 59-102.
- "La viuda de Zorrilla, escritora", *Clav* 10 (1951), págs. 23-28.
- "La traducción castellana del famoso soneto de Blanco White", *RLit* 6 (1954), págs. 337-349.
- "Coronas poéticas del siglo XIX", *LE* 14 (1971), págs. 9-21.
- ESCOBAR, José**, "Un soneto político de Larra", *BHi* 71 (1969), págs. 280-285.
- *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española (1973).
- ESPRONCEDA, José de**, *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXII), Madrid, Atlas (1954).
- *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*, ed. Jaime GIL DE BIEDMA, Madrid, Alianza (1966); el prólogo, algo retocado, en *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*, Barcelona, Crítica (1980), pág. 276-285.
- *Poésies lyriques et fragments épiques*, cd. Robert MARRAST, París, Ediciones Hispano-Americanas (1969).
- *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1970).
- *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1978).
- *Poesías. El estudiante de Salamanca*, ed. Juan M.<sup>a</sup> Díez TABOADA, Barcelona, Plaza & Janés (1984).
- *Obras poéticas*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Barcelona, Planeta (1986).
- *Antología poética*, ed. Rubén BENÍTEZ, Madrid, Taurus (1991).
- *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*, ed. Domingo YNDURÁIN, Madrid, Cátedra (1992).
- FABBRI, Maurizio**, *Un aspetto dell' Illuminismo spagnolo: l'opera di Pedro Montengón*, Pisa, Goliardica (1972).
- FEIJOO, P. Benito Jerónimo**, *Obras escogidas*, vol. I, ed. Vicente de la FUENTE (BAE LVI), Madrid, Atlas (1952).

**FENOLLOSA, Amalia**, *Poesías*, San Sebastián, Imprenta Baroja (1843).

**FERNÁN-NÚÑEZ, Francisco** *Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, conde de, El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Joaquín Ibarra (1764); 1.<sup>a</sup> ed., 1686.

**FERNÁNDEZ, Luis**, *Zorrilla y el Real Seminario de Nobles, 1827-1833. Con un apéndice de 65 cartas íntimas e inéditas del poeta*, Valladolid, Imprenta y Librería Martín (1945).

**FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel**, "Apuntes biográficos de la señorita doña Carolina Coronado" (1852), en Carolina CORONADO, *Poesías*, ed. Noël VALIS, Madrid, Castalia (1991), págs. 49-62.

**FERRERAS, Juan I.**, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus (1973).

— "La novela decimonónica escrita por mujeres", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 17-24.

**FIGAROLA-CANEDA, Domingo**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias*, Madrid, SGEL (1929).

**FOLGUERAS, Luis**, *Fábulas*, La Coruña, Imprenta Vila (1811).

**FONSECA RUIZ, Isabel**, "Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch", en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos (1974), págs. 171-199.

**FONTANELLA, Lee**, "Mystical diction and imagery in Gómez de Avellaneda and Carolina Coronado", *LALR* 9 (1981), págs. 47-55.

**FOSTER, David W.**, "Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica: lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla", *Hispa* 37 (1969), págs. 2-22.

**FREIRE LÓPEZ, Ana M.<sup>a</sup>**, "Fábulas políticas en 1822", en *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1987), págs. 289-297.

— "La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX", en *Actas del III Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad (1988), págs. 303-315.

— "Cristóbal de Beña, un madrileño rescatado", *AIEM* 27 (1989), págs. 569-604.

— *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española*, Londres, Grant & Cutler (1993).

**FRÍAS, Bernardino Fernández de Velasco, duque de**, *Obras poéticas*, Madrid, Rivadeneira (1857).

**FROLDI, Rinaldo**, "Il Discorso sobre la letteratura spagnola di José Marchena", *SMod* 1 (1972), págs. 45-72.

**FRONTAURA, Carlos**, Prólogo a Ángela GRASSI, *Palmas y laureles*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos (1884), págs. I-XVI.

**FUCILLA, Joseph C.**, "Tres poesías desconocidas de Martínez de la Rosa", *RIA* 19 (1954), págs. 41-45.

**FUENTES, Juan F.**, *José Marchena. Biografía política e intelectual*, Barcelona, Crítica (1989).



- GALLEGO, Juan Nicasio**, Prólogo a *Poesías de la Señorita D.<sup>a</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, calle del Sordo, n.º 11 (1841), págs. I-XIII.
- *Obras poéticas*, Madrid, RAE (1854).
- “Análisis del poema *Esvero y Almedora* de don Juan María Maury, leído a la Real Academia Española por su secretario perpetuo don..., en la sesión de 1.º de abril de 1841”, en Leopoldo Augusto de CUETO (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. I, (BAE LXVII), Madrid, Atlas (1953), págs. 154-172.
- *Obras completas. I: Obra poética*, cd. Ana M.<sup>a</sup> FREIRE LÓPEZ, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos (1994).
- GALLEGO MORELL, Antonio**, “Pervivencia del mito de Don Juan en el *Tenorio* de Zorrilla”, en *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación Provincial (1975), págs. 139-155.
- GALO CARREÑO, Juan**, *La defensa de Zaragoza*, Sevilla, Imprenta Hidalgo (1809).
- GAOS, Vicente**, “La poesía en el siglo XIX”, *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Gredos (1959), págs. 159-171, y *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama (1971), págs. 371-382.
- GARCÍA ARAEZ, Josefina**, “Don Salvador Bermúdez de Castro”, *RLit* 4 (1953), págs. 73-120.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, “*El Pensamiento* de 1841, y los amigos de Espronceda”, *BBMP* 44 (1968), págs. 329-353.
- *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press (1971).
- *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL (1979).
- “La fábula política española en el siglo XIX”, en *Actas VIII CIH*, vol. I, Madrid, Istmo (1986), págs. 567-575.
- “José Joaquín de Mora y la sátira política en las *Leyendas españolas* (1840)”, *Rom* 5 (1995), págs. 117-123.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio**, *Poesías*, ed. Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, Madrid, RAE (1947).
- GARCÍA LORCA, Francisco**, “Espronceda y el paraíso”, *RRQ* 42 (1952), págs. 198-204.
- GARCÍA MIRANDA, Vicenta**, *Flores del valle. Poesías*, Badajoz, Imprenta y Librería de D. Jerónimo Orduña (1855).
- GARCÍA RENGIFO, Diego**, *Arte poética española, con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios. Su autor Juan Díaz Rengifo* [seudónimo], Barcelona, Imprenta de María Martí (1726).
- GARCÍA TASSARA, Gabriel**, *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra (1872).
- *Poesías*, ed. Marta PALENQUE, Sevilla, Ayuntamiento (1986).
- GARNICA, Antonio** (ed.), José M.<sup>a</sup> BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Madrid, Alianza (1972).
- GAUTHIER, Michel**, “Don Juan Tenorio ou le rachat par la foi”, *LN* 146, 3 (1958), págs. 13-20.
- GAUTIER BENÍTEZ, José**, *Vida y obra*, ed. Socorro GIRÓN, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña (1980).

**GIANINI, Alfredo**, "Recuerdos e impresiones italianas en José Zorrilla", en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 11-16.

**GIES, David T.**, "Evolution/revolution: Spanish poetry 1770-1820", *NH* 3 (1975a), págs. 321-339.

— *Agustín Durán. A biography and literary appreciation*, Londres, Tamesis (1975b).

— "José Zorrilla and the betrayal of Spanish Romanticism", *RJAhr* 31 (1980a), págs. 339-346.

— "El romance y el Romanticismo. Perspectivas de Agustín Durán", *Diec* 3 (1980b), págs. 62-68.

— "Don Juan contra don Juan: apoteosis del Romanticismo español", en *Actas VII CIH*, vol. I, Roma, Bulzoni (1982), págs. 545-551.

— "Visión, ilusión y el sueño romántico en la poesía de Espronceda", *CFil* 3 (1983), págs. 61-84.

— "Larra, *La galería fúnebre* y el gusto por lo gótico", *Rom* 3-4 (1988), págs. 60-68.

— "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *HR* 58 (1990), págs. 1-17.

**GIL GONZÁLEZ, José M.**, *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, Sevilla, Diputación (1987).

— *Vida y personalidad de Alberto Lista*, Sevilla, Ayuntamiento (1994).

**GIL Y CARRASCO, Enrique**, *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXIV), Madrid, Atlas (1954).

**GIL Y ZÁRATE, Antonio**, *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix (1844), 2 vols.

**GILBERT, Sandra M.**, y **GUBAR, Susan**, *The madwoman in the attic. The woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, New Haven y Londres, Yale University Press (1979).

**GLENDINNING, Nigel**, "Goya and Arriaza's *Profecía del Pirineo*", *JWCI* 26 (1963), págs. 363-366.

**GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**, *Obras*, ed. José María CASTRO Y CALVO (BAE CCLXXII-CCLXXIII), Madrid, Atlas (1974-1978), 2 vols.

— *Poesía y Epistolario de amor y de amistad*, ed. Elena CATENA, Madrid, Castalia (1989).

**GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**, "Mi tía Carolina Coronado", *Biografías completas*, Madrid, Aguilar (1959), págs. 871-980.

**GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real (1826), 2 vols.

— *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última hora*, París, Librería de V. Salvá (1840).

**GONZÁLEZ ESPRESATI, Carlos**, *La juventud de Amalia Fenollosa, poetisa romántica*, Castellón de la Plana, Tipografía Hijos de F. Armengot (1965).

**GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, "Meléndez Valdés y la literatura de cordel", *Entre dos siglos. Estudios literarios. (Segunda serie)*, Madrid, CSIC (1943), págs. 181-211.

**GOVANTES, Ángel Casimiro**, *Fábulas, cuentos y alegorías morales*, Madrid, E. Aguado (1833).

**GOYTISOLO, Juan** (cd.), José María BLANCO WHITE, *Obra inglesa*, Barcelona, Seix-Barral (1974).

**GRASSI, Ángela**, *Poesías*, Madrid, Campo Redondo (1871).

— *El copo de nieve*, ed. Íñigo SÁNCHEZ LLAMA, Madrid, Castalia (1992).

**GUASTAVINO GALLENT, Guillermo**, “La leyenda segoviana de *A buen juez, mejor testigo*”, *RBN* 4 (1943), págs. 283-285.

**GUAZELLI, Francesco**, “Un neoclassico spagnolo: José Marchena”, *MSI* 16 (1968), págs. 257-288.

**GUERRA CUNNINGHAM, Lucía**, “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *RIA* 51, 132-133 (1985), págs. 707-722.

— “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina en Hispanoamérica”, *Iuui* 24-25 (1986-1987), págs. 39-59.

**GULLÓN, Ricardo**, “Tassara, duque de Europa”, *BBMP* 22 (1946), págs. 132-169.

— *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, Ínsula (1951); 2.ª ed., 1989.

**HARTER, Hugh**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boston, Twayne (1981).

**HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, *Fábulas puestas en verso castellano*, Madrid, Imprenta Sociedad de Operarios (1848).

**HERNÁNDEZ GUERRERO, José A.**, “La poesía de Antonio García Gutiérrez”, *Gades* 14 (1986), págs. 109-125.

**HERNÁNDEZ PRIETO, M.ª Isabel**, “Versión íntegra de *La conquista de México*, poema épico inacabado de Antonio García Gutiérrez”, *RLit* 56, 112 (1994), págs. 463-468.

**HURTADO Y VALHONDO, Antonio**, *Madrid dramático. Cuadros de costumbres de los siglos XVI y XVII*, ed. Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, Saeta (1942); el prólogo, con el título “Antonio Hurtado y Valhondo”, recogido en *Entre dos siglos. Estudios literarios. (Segunda serie)*, Madrid, CSIC (1943), págs. 349-371.

**IBÁÑEZ, Diosdado**, “El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla”, *CD* 24 (1921), págs. 257-270, 401-411; 25, págs. 97-111, 263-274; 26, págs. 32-42, 161-175, 401-411; 27, págs. 5-24, 161-176, 321-334.

— “Zorrilla poeta dramático”, *CD* 131 (1922a), págs. 287-295; 132, págs. 443-445; 133, págs. 46-59, 92-99.

— “Zorrilla poeta épico”, *CD* 129 (1922b), págs. 16-31, 81-94, 241-252, 321-336.

— “Zorrilla poeta legendario”, *CD* 145 (1926-1927), págs. 414-426; 147, págs. 37-55; 148, págs. 274-290.

**IMPEY, Olga T.**, “Apuntes sobre el estilo romancístico del duque de Rivas”, en VV. AA., *Actes du XIIIe congrès international de linguistique et philologie romanes tenu à l'Université Laval*, vol. II, Québec, Université Laval (1976), págs. 895-904.

**INIESTA, Antonio**, *D. Patricio de la Escosura*, Madrid, FUE (1958).

*Íns* 564 (1993), extraordinario José Zorrilla.

**JACOBSON, Margaret D.**, *The origins of Spanish Romanticism. A selective annotated bibliography*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies (1985).

**JÉRICA, Pablo de**, *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos*, ed. Esteban GUTIÉRREZ, Vitoria, Diputación Foral de Álava (1987).

**JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan**, *Bernardo López y su obra poética*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (1988).



- JIMÉNEZ PLACER, Fernando**, *Centenario del estreno de "Don Juan Tenorio"*, Madrid, INLE (1944).
- JOHNSON, Harvey L.**, "El duende de Valladolid de García Gutiérrez", *NRFH* 9 (1955), págs. 158-160.
- "Poesías de García Gutiérrez publicadas en revistas mexicanas", *NRFH* 11 (1957), págs. 171-188.
- JOVER, José M.<sup>a</sup>**, "Alberto Lista y el Romanticismo español", *Arb* 73 (1952), págs. 127-136.
- JULIÁ, Eduardo**, "Toledo visto por Zorrilla", en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 35-41.
- JURETSCHKE, Hans**, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1951).
- KING, Edmund L.**, "What is Spanish Romanticism?", *SRom* 2 (1962), págs. 1-11.
- KIRKPATRICK, Susan**, "Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: Estudios recientes", *Íns* 516 (1989), págs. 12-13.
- "La hermandad lírica de la década de 1840", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 25-41.
- *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra (1991).
- LAFARGA, Francisco**, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad (1982).
- LAMA, Miguel A.**, "Presencia de Meléndez Valdés en Espronceda", *AEF* 9 (1986), págs. 155-168.
- LAPESA, Rafael**, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos (1981).
- LARA, M. V. de**, "Notas a unos manuscritos de José María Blanco White", *BHS* 20 (1943), págs. 110-120, 196-214.
- LARRA, Mariano J. de**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXXVII-CXXX), Madrid, Atlas (1960), 4 vols.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Ángel**, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVIII-XIX*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello (1876).
- LAZO, Raimundo**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica*, México, Porrúa (1972).
- LESLIE, John K.**, "Larra's unpublished anacreontic", *MLN* 61 (1946), págs. 345-349.
- "Larra's *Tirteida Primera*", *HR* 21 (1953), págs. 37-42.
- LEWIS, Thomas E.**, "Contradictory explanatory systems in Espronceda's poetry: the social genesis and structure of *El diablo mundo*", *IL* 4 (1983), págs. 11-45.
- LIDA, Denah**, "El catálogo de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio", en *Actas III CIH*, vol. III, México, Colegio de México (1970), págs. 553-561.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto**, *Poesías*, Madrid, Imprenta Nacional (1837).
- "De la moderna escuela sevillana de literatura", *RM* 1 (1838), págs. 251-276.
- *Ensayos literarios y críticos*, con un prólogo de José Joaquín de MORA, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía (1844), 2 vols.
- *Poesías inéditas*, ed. José María de Cossío, Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo y La Voluntad (1927).

- LLORENS, Vicente**, *Liberales y románticos. Una enigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia (1968).
- *El Romanticismo español. Ideas literarias, literatura e historia*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia (1979).
- LLUCH ARNAL, Emilio**, “En torno a una leyenda: Porta Coeli, el P. Arolas y D. Vicente Boix”, *ACCV* 20 (1952), págs. 8-38.
- LOMBA Y PEDRAJA, José R.**, *El P. Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico*, Madrid, Rivadeneyra (1898).
- LÓPEZ BUENO, Begoña**, “Lista, maestro de la nueva escuela poética sevillana”, “*La Floresta Andaluza*”. *Estudio e índice de una revista sevillana (1843-1844)*, Sevilla, Editorial Católica (1972), págs. 21-31.
- “Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso”, *PhiHisp* 4, número homenaje a Juan Collantes de Terán (1989), págs. 305-317.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M.<sup>a</sup> Victoria**, “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, en *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, Madrid, Dirección General de la Juventud (1982), págs. 47-107.
- LÓPEZ DELGADO, Juan**, *El general Ros de Olano. Ensayo biográfico y bibliográfico*, vol. I, Murcia, Artes Gráficas Grapesan, ed. autor (1993).
- LÓPEZ LANDEIRO, Ricardo**, “La desilusión poética de Espronceda: realidad y poesía irreconciliables”, *BRAE* 50 (1975), págs. 307-329.
- LÓPEZ RUBIO, José et al.**, *José Zorrilla*, Madrid, Prensa Española (1972).
- LÓPEZ SOLER, Ramón**, “Algunas reflexiones sobre la formación e importancia del estilo”, en Luis GUARNER (ed.), *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Madrid, CSIC (1954), págs. 94-97.
- LOTT, Robert E.**, “*Pepita Jiménez* y *Don Juan Tenorio*: unos paralelos insospechados”, *Hispa* 78 (1983), págs. 21-31.
- LOVETT, Gabriel H.**, “The War of Independence (1808-1814) in 19th century Spanish poetry”, *REHA* 10 (1976), págs. 217-236.
- *The duke of Rivas*, Boston, Twayne (1977).
- LOZANO MIRALLES, Rafael**, “La prosa narrativa de *El Artista*”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 171-174.
- LUIS, Leopoldo de**, “La oda *Al panteón de El Escorial*, de Quintana”, *ROcc* 117 (1972), págs. 363-377.
- MANDRELL, James**, “The literary sublime in Spain: Meléndez Valdés and Espronceda”, *MLN* 106 (1991), págs. 294-313.
- MANSO AMARILLO, Fernando**, *Carolina Coronado: su obra literaria*, Badajoz, Diputación (1992).
- MANSOUR, Pierre**, “Parallelism in *Don Juan Tenorio*”, *Hisp* 61, 2 (1972), págs. 245-253.
- MANZANO GARÍAS, Antonio**, “Amalia Fenollosa”, *BSCC* 38 (1962), págs. 38-80.
- “De una década extremeña y romántica”, *REE* 24 (1969), págs. 1-29.
- MARCHENA, José**, *Obras literarias*, ed. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Sevilla, Imprenta de E. Rasco (1892-1896).

- MARCHETTI, Giovanni G.**, “Per una nuova biografia intellettuale e politica di José Marchena. Marchena nella Rivoluzione Francese”, *SMod* 3 (1974), págs. 51-80.
- MARCO, Joaquín**, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1977), 2 vols.
- “Poesía y público en el siglo XIX”, en *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad (1986), págs. 125-140.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando**, “Algo más sobre Arriaza”, *RLit* 24 (1963), págs. 145-146.
- *Don Juan Bautista de Arriaza y Superviela. Marino, poeta y diplomático (1770-1837)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1977).
- MARÍAS, Julián**, “Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir*”, en *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla (1975), págs. 181-197.
- MÁRMOL, Manuel M.<sup>a</sup> del**, *Intervalos de mi enfermedad, o pequeña colección de poesías ligeras*, Sevilla, Aragón y Cía. (1816).
- *Romancero o pequeña colección de romances tomados de las poesías impresas e inéditas*, Sevilla, Hidalgo y Cía. (1834).
- *Tarfira. La defensa de Sevilla*, ed. Juan REY FUENTES, Sevilla, Publicaciones de la Universidad (1991).
- MARRAST, Robert**, “Lista et Espronceda. Fragments inédits du Pelayo”, en *Mélanges offerts a Marcel Bataillon*, *BHi* 64 bis (1962), págs. 65-103.
- *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, Barcelona, Crítica (1989); 1.<sup>a</sup> ed. francesa, París, Klincksieck (1974). Véase ESPRONCEDA.
- MARTÍN LARRAURI, Felisa**, “El romancero de Cristóbal Colón”, *Lett* 14 (1991), págs. 149-154.
- MARTINENGO, Alessandro**, *Polimorfismo nel “Diablo mundo” d’Espronceda*, Turín, Bottega d’Erasmus (1962).
- “Espronceda ante la leyenda fáustica”, *RLit* 29 (1966), págs. 35-55.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, *Poesías*, París, Librería de Vicente Salvá e Hijo (1837).
- *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXLVIII-CLV), Madrid, Atlas (1962), 8 vols.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego**, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar (1993).
- *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal*, Sevilla, Alfar (1995).
- MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan**, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, Rosa y Bouret (1854).
- MAS LÓPEZ, Edita**, “El don Juan del romanticismo poético del siglo XIX y el don Juan realista del siglo XX”, *CA* 264, 1 (1986), págs. 190-201.
- MASSANÉS, María Josefa**, *Antología poética*, ed. Ricardo NAVAS RUIZ, Madrid, Castalia (1991).
- MAURY, Juan María**, *La agresión británica*, Madrid, Imprenta Real (1806).
- *Espagne poétique. Choix de poésies castillanes depuis Charles Quint jusqu’à nos jours, mises en vers français*, París, Librairie Mongie (1826-1827), 2 vols.
- *Esvero y Almedora. Poema en doce cantos*, Barcelona, López (1840).



- MAURY, Juan María**, "Visión apologética. Carta de D. - al Excmo. Sr. D. Juan Nicasio Gallego", en Leopoldo Augusto CUETO (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. I (BAE LXVII), Madrid, Atlas (1953), págs. 165-172.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio**, "Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española", en Eduardo de MIER (ed.), *Orígenes de la lengua española*, Madrid, Victoriano Suárez (1873), págs. 471-485.
- MAYORAL, Marina**, "Las románticas", *Íns* 516 (1989), págs. 9-10.  
 — (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990a).  
 — "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990b), págs. 43-71.
- MAZZEO, Guido**, "Don Juan Tenorio: salvation or damnation", *RomN* 5, 2 (1964), págs. 151-155.
- MENARINI, Piero**, *Don Juan contra don Juan*, Bolonia, Atesa (1982).  
 — "Zorrilla contro don Juan", *CER* 11 (1986), págs. 75-92.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario**, *Vida y obra de J. M.<sup>a</sup> Blanco y Crespo*, Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1920).  
 — *Tassara. Nueva biografía crítica*, Madrid, Imprenta de J. Pérez (1928).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, "Quintana considerado como poeta lírico", *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. IV, Santander, CSIC (1942), págs. 229-260.  
 — "Don José María Blanco", *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. VI, Madrid, CSIC (1965), págs. 173-212.  
 — *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, CSIC (1974), págs. 1253-1490.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina (1946).  
 — *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe (1956).  
 — *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa Calpe (1971).
- MÉRIMÉE, Ernest**, "Les poésies lyriques de Quintana", *BHi* 4 (1902), págs. 119-153.
- MILLER, Beth** (ed.), *Women in Hispanic Literature: icons and fallen idols*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press (1983a).  
 — "Gertrude the Great Avellaneda. Nineteenth-Century feminist", en Beth MILLER (ed.), *Women in Hispanic Literature*, cit. (1983b), págs. 201-214.
- MOGLIA, Raúl**, "Un antecedente de *A buen juez, mejor testigo*", *RFH* 3 (1941), pág. 271.
- MONGUIÓ, Luis**, "Don Manuel José Quintana y su oda: *A la expedición española para propagar la vacuna en América*", *BIRA* 3 (1956-1957), págs. 175-184.  
 — *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Madrid, Castalia (1967).
- MONTESINOS, José F.**, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia (1966).
- MONTIEL, Isidoro**, "El Abate Marchena, traductor de Ossian", *Hisp* 30 (1967), págs. 15-20.  
 — *Ossian en España*, Barcelona, Planeta (1974).

- MORA, José Joaquín de**, *Poesías*, Cádiz, Feros (1836).  
 — *Leyendas españolas*, Londres, Senior (1840).
- MOREL-FATIO, Alfred**, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine de Latour”, *BHi* 3 (1901), págs. 252-294.
- MUNDY, J. H.**, “Some aspects of the poetry of Juan Arolas”, *BHS* 17 (1940), págs. 64-88.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel**, “Carolina Coronado. Notas y papeles inéditos”, *IAL* 64 (1953), págs. 1-8.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás**, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Las Américas (1956).
- NAVAS RUIZ, Ricardo**, “Don Álvaro y Don Juan: contribución a una mitología romántica española”, *CILH* 2-3 (1980), págs. 161-169.  
 — “María Josefa Massanés y la Renaixença”, *Íns* 516 (1989), págs. 15, 17-19.  
 — *El Romanticismo español*; 4.ª ed., Madrid, Cátedra (1990a); 1.ª ed., 1970.  
 — “Discurso feminista y voz femenina: las poesías de M.ª Josefa Massanés”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990b), págs. 177-195.  
 — *La poesía de José Zorrilla*, Madrid, Gredos (1995).  
 Véase MASSANÉS.
- NERLICH, Michael**, *Untersuchungen zur Theorie der Klassizistischen Epos in Spanien (1700-1850)*, Ginebra y París, Droz-Minard (1964).
- NOEL, Thomas**, *Theories on the fable in the Eighteenth Century*, Nueva York y Londres, Columbia University Press (1975).
- NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez de Noroña, conde de**, *Omníada*, Madrid, Imprenta Real (1816), 3 vols.
- NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel**, “Los procedimientos de combate de don Juan Nicasio Gallego”, *BBMP* 9 (1927), págs. 25-32.  
 — *L’Espagne des Lumières au Romantisme*, ed. Robert MARRAST, París, Institut d’Etudes Hispaniques (1963), págs. 396-400.
- OCHOA, Eugenio de**, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*, París, Baudry (1838).  
 — *Ecos del alma*, París, Rosa (1841).  
 — *París, Londres y Madrid*, París, Baudry (1861).
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro**, *Espronceda y los gendarmes*, Madrid, Prensa Española (1969).
- PAGEARD, Robert**, “Un intermédiaire traditionaliste entre l’Espagne et la France au XIXe siècle: Achille Fouquier”, *Iris* 4 (1983), págs. 133-145.
- PAGEAUX, Daniel H.**, “La genèse de l’oeuvre poétique de M. J. Quintana”, *RLC* 36 (1963), págs. 227-267.
- PAGLIA, Giuseppe**, *Retorica e passione nella poesia romantica di Patricio de la Escosura*, Parma, Universidad (1994).
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, “Caracterización de los personajes en las fábulas de Samaniego”, *BISS* 16 (1972), págs. 169-189.

- PALENQUE, Marta**, “*El Cisne. Periódico Semanal de Literatura y Bellas Artes* (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”, *AHisp* 213 (1987), págs. 141-177.
- *El poeta y el burgués. Poesía y público. 1850-1900*, Sevilla, Alfar (1990).
  - “El Romanticismo en Sevilla: *El Nuevo Paraíso* (1839)”, *BHS* 68 (1991), págs. 455-462.
- PARDO BAZÁN, Emilia**, “Zorrilla, el hombre”, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar (1973), págs. 1464-1483.
- PEERS, Edgar A.**, “Ángel de Saavedra, duque de Rivas. A critical study”, *RHi* 58 (1923a), págs. 379-390.
- “The pessimism of Manuel de Cabanyes”, *MPhil* 21 (1923b), págs. 49-52.
  - “Studies in the influence of sir Walter Scott in Spain”, *RHi* 68 (1926), págs. 1-160.
  - “Some notes on Manuel de Cabanyes”, *MLN* 47 (1932), págs. 487-490.
  - *Historia del novimientto romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PEÑA, Pedro J. de la**, *La poesía en el siglo XIX. Estudio*, Valencia, Víctor Orenge (1986).
- PÉREZ DE AYALA, Ramón**, “El centenario de Zorrilla”, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar (1963), págs. 825-855.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo**, “Carnival in *Don Juan Tenorio*”, *HR* 51, 3 (1983), págs. 269-281.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel**, *Carolina Coronado. Etopeya de una mujer*, Badajoz, Diputación (1986).
- PERINAT, Adolfo, y MARRADES, M.<sup>a</sup> Isabel**, *Mujer, prensa y sociedad en España: 1880-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1980).
- PERUGINI, Carla**, “La prosa narrativa romantica. Cuento e novela (1826-1844)”, *SI* (1982), págs. 125-168.
- PICOCHÉ, Jean-L.**, “Le joueur dans le théâtre de Zorrilla. (Vers une définition d’un romantisme espagnol)”, en *Mélanges offerts à Charles V. Aubrun*, vol. II, París, Centre de Recherches Hispaniques (1975), págs. 167-183.
- “Pour une lecture de *Las hojas secas* de Zorrilla”, *CPPI* 1 (1976), págs. 54-62.
  - *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos (1978).
  - “Traitement de l’Histoire dans le théâtre de Zorrilla. Un exemple: *El zapatero y el rey*”, en *Actes du XIVe Congrès des Hispanistes Français*, Niza, Universidad (1979), págs. 131-137.
  - “Apuntes sobre el primer drama de Zorrilla: *Vivir loco y morir más*”, *Cast* 5 (1983), págs. 57-62.
  - “Le mythe de Don Juan Tenorio dans l’oeuvre de Zorrilla”, en VV. AA., *Les mythes et leur expression au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Universidad (1988), págs. 47-56.
  - “La première représentation de *El zapatero y el rey* (segunda parte) de Zorrilla. Autopsie d’une cabale (5 janvier 1842)”, *BHi* 91, 1 (1989), págs. 61-70.
  - “Quand Zorrilla revient du Mexique: *El drama del alma* (1867), un recueil de poèmes pas comme les autres”, en VV. AA., *Hommage à Claude Dumas*, Lille, Universidad (1990), págs. 113-124.
- PIERCE, Frank**, “The *Canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth centuries”, *HR* 15 (1947), págs. 1-48.
- *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (1961).



- PIFERRER, Pablo; CORBÓ, Juan Francisco, y SEMÍS Y MENSA, José,** *Composiciones poéticas*, Barcelona, Pons (1851).
- PIÑEYRO, Enrique,** *El Romanticismo en España*, París, Garnier, s. a. (1904).
- PISÓN Y VARGAS, Ramón,** *Fábulas originales en verso castellano*, Madrid, Ibarra (1819).
- POLT, John H. R.,** "Espronceda's *Canto a Teresa* in its context", en *Studies [...] in honor of John Clarkson Dowling*, Newark Juan de la Cuesta (1985), págs. 167-176.
- PORPETTA, Antonio, y JIMÉNEZ FARO, Luzmaría,** *Carolina Coronado. (Apunte biográfico y Antología)*, Madrid, Torremozas (1983).
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José,** *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, Madrid, FUE (1975).
- PUJALS, Esteban,** *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC (1951); 2.<sup>a</sup> ed., 1972.
- QUINTANA, Manuel José,** *Poesías completas*, cd. Albert DÉROZIER, Madrid, Castalia (1969).
- RAMIS, Juan A.,** *La Alonsiada, o conquista de Menorca por el rey don Alonso III de Aragón en 1287*, Mahón, Imprenta Serra (1818).
- RANDOLPH, Donald A.,** *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1966).
- REAL DE LA RIVA, César,** "La escuela poética salmantina en el siglo XVIII", *BBMP* 4 (1948), págs. 321-364.
- REES, Margaret A.,** *Espronceda. El estudiante de Salamanca*, Londres, Grant & Cutler (1979).
- REINOSO, Félix José,** *Obras*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces (1879).
- REY FUENTES, Juan,** *La pasión de un ilustrado* [Manuel María del Mármol], Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (1990a).
- *La poesía de Manuel María del Mármol. Antología crítica*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán (1990b).
- REYES CANO, Rogelio** "Los recursos satíricos de Quevedo en la obra costumbrista de Larra", *Proh* 3, 3 (1972), págs. 495-512.
- (ed.), Manuel José QUINTANA, *Selección poética*, Madrid, Editora Nacional (1978).
- *Antología de poetas sevillanos. De la Ilustración a Bécquer*, Sevilla, Dendrónoma (1983).
- *Poesía erótica de la Ilustración*, Sevilla, El Carro de la Nieve (1989).
- "La poesía de Blanco White", *BRASBL* 19 (1991), págs. 97-101.
- "La prehistoria lírica de Bécquer. (Los poemas anteriores a las *Rimas*)", en Cristóbal CUEVAS (ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Málaga, Universidad (1995), págs. 101-134.
- RIBER, Lorenzo,** "El poeta Manuel de Cabanyes", *BRAE* 34 (1954), págs. 59-84.
- RIBOT Y FONTSERÉ, Antonio,** *Romancero del Conde-Duque*, Barcelona, Oliveres (1842).
- *Solimán y Zaida, o el precio de una venganza*, Madrid, Gaspar y Roig (1849).
- RIERA, Carmen,** "Entre tinieblas: escritoras románticas en las Baleares", en Marina MAYORAL (cd.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 167-176.

**RIÓS SANTOS, Antonio R.**, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación (1989).

**RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de**, *Poesías*, Cádiz, Imprenta Patriótica (1814).

— *Romances históricos*, París, Salvá, y Madrid, Lalama (1841).

— *Obras*, ed. Jorge CAMPOS (BAE C-CII), Madrid, Atlas (1957), 3 vols.

— *El moro expósito*, ed. Ángel CRESPO, Madrid, Espasa Calpe (1982), 2 vols.

— *Romances históricos*, ed. Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, Madrid, Cátedra (1987).

**ROBERTS, Graves B.**, *The epithet in Spanish poetry of the romantic period*, University of Iowa Press (1936).

**RODRÍGUEZ GARCÍA, José A.**, “Casos de los recuerdos de Zorrilla que tocan a Cuba”, en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 23-39.

**RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco**, *Zorrilla comentador póstumo de sus biógrafos. Cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889)*, Madrid, C. Bermejo (1934).

**RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique**, *Espronceda, su tiempo, su vida y sus obras*, Madrid, Imprenta de F. Cao y D. de Val (1883).

**ROKISKI LÁZARO, Gloria**, *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX (1801-1850)*, Madrid, CSIC (1988).

— “Vicenta Maturana y Gutiérrez: notas para una bibliografía”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 131-142.

**ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel**, “Sobre *El diablo mundo* de Espronceda”, *REE* 44 (1988), págs. 39-62.

**ROMANO COLANGELI, Mario**, *Classicismo e romanticismo in Manuel de Cabanyes*, Lecce, Milella (1967).

**ROMERO, Héctor R.**, “Consideraciones teológicas sobre la muerte de don Juan en la obra de Zorrilla”, *Hispa* 54 (1975), págs. 9-16.

**ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio**, *Historias caballerescas españolas*, Madrid, Lalama (1843).

— *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares*, Madrid, Boix (1844).

**ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Una oda desconocida de Martínez de la Rosa”, *RLit* 21 (1962), págs. 78-82.

— “Textos desconocidos de Espronceda”, *RLit* 32 (1967), págs. 137-146.

— “*El Siglo*, revista de los años románticos (1834)”, *RLit* 34 (1968), págs. 15-29.

— *Poesía romántica y post-romántica*, Madrid, La Muralla (1974).

— “Los álbumes de las románticas”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 73-93.

— *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994).

— “*El diablo mundo* en la literatura española”, en Jean-P. ETIENVRE y Leonardo ROMERO TOBAR (eds.), *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Universidad y Casa de Velázquez (1995), Págs. 117-144.

**ROS DE OLANO, Antonio**, *Poesías*, prólogo de D. Pedro A. de ALARCÓN, Madrid, M. Tello (1886).

- RUBIO CREMADES, Enrique**, “Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 95-103.
- RUBIO FERNÁNDEZ, Luz**, “Variaciones estilísticas del *Tenorio*”, *RLit* 37-38 (1961), págs. 52-92.
- RUIZ CRESPO, Manuel**, “Observaciones analíticas sobre las poesías de D. Alberto Lista”, *RCLA* 6 (1860), págs. 321-332, 385-396.
- RUIZ LAGOS, Manuel**, *El escritor don José Somoza*, Ávila, Diputación (1966).
- *El deán López Cepero y la Ilustración romántica*, Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Históricos Jerezanos (1970).
- *Ilustrados y reformadores en la baja Andalucía*, Madrid, Editora Nacional (1974).
- *Cultura simbólica e Ilustración andaluza*, Jerez de la Frontera, CSIC y Centro de Estudios Jerezanos (1985).
- RUIZ SILVA, Carlos**, “Ángela Grassi: una aproximación”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 155-166.
- RUMEAU, Aristide**, “Un document pour la biographie de Larra: le romance al 1.º de mayo”, *BHi* 37 (1935), págs. 196-208.
- “Une copie manuscrite d'oeuvres inédites de Larra: 1886”, *HR* 4 (1936), págs. 11-233.
- “Larra, poète. Fragments inédits. Esquisse d'un répertoire chronologique”, *BHi* 50 (1948), págs. 510-529; 53 (1951), págs. 115-130.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C.** (ed.), *Fabulario español*, Madrid, Espasa Calpe (1964).
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto**, *Poesías*, Madrid, Aguado (1834).
- SALINAS, Pedro**, “Espronceda, la rebelión contra la realidad” (1940), *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar (1958), págs. 272-281.
- SAMUELS, Daniel G.**, *Enrique Gil y Carrasco. A study in Spanish Romanticism*, Nueva York, Instituto de España (1939).
- “La poesía de Salvador Bermúdez de Castro”, *RHM* 7 (1941), págs. 215-230.
- “Pastor Díaz, romántico español”, *RHM* 9 (1943), págs. 1-16.
- “Some Spanish romantic debts of Espronceda”, *HR* 16 (1948), págs. 157-162.
- SAN ROMÁN, Francisco de B.**, “Zorrilla en la Universidad de Toledo”, en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 7-10.
- SÁNCHEZ, Roberto G.**, “Cara y cruz de la teatralidad romántica”, *Íns* 336 (1974), págs. 21-23.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael**, *Mariano José de Larra (Fígaro)*, Madrid, Hernando (1934).
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, José L.**, *La poesía épico-romántica del duque de Rivas. Análisis de romances históricos y leyendas*, Córdoba, Universidad (1994); edición en microficha.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo**. Véase GRASSI.
- SANDOVAL, Adolfo de**, *Carolina Coronado y su época*, Zaragoza, Librería General (1929).



- SANTOS, Nelly**, "Las ideas feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *RRIA* 5 (1975), págs. 276-281.
- SARRAILH, Jean**, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa*, Burdeos-París, Ecole des Hautes Etudes Hispaniques (1930).
- "Notas sobre *Sancho García y Sofronía*", en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933), págs. 125-134.
- "Note sur *A buen juez, mejor testigo* de Zorrilla", *BHi* 39, 3 (1937), págs. 253-254.
- SCANLON, Geraldine M.**, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Akal (1986).
- SCHLAUB, Stacey**, "Stranger in a strange land: the discourse of alienation in Gómez de Avellaneda's abolitionist novel *Sab*", *HispCal* 69 (1986), págs. 495-503.
- SCHRUZ, Carl**, *The reminiscences of Carl Schurz*, Nueva York, The McClure Company (1907).
- SCHURLKNIGHT, Donald E.**, "Alberto Lista: *De la suprema misión de los poetas*", *Diec* 10 (1987), págs. 168-181.
- SEBOLD, Russell P.**, "Siempre formas en grande modeladas. Sobre la visión poética de Quintana", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II, Madrid, Castalia (1966), págs. 177-184; recogido en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos (1989), págs. 292-302.
- *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983a).
- "El infernal arcano de Félix de Montemar", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983b), págs. 195-214.
- *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1985a).
- "Dolor oculto y culto de la risa en la *Canción del pirata*", en *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. III, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985b), págs. 369-383.
- "Cádiz, 1846: poetas femeninas, mujeres emancipadas", *ABC* 22-III (1986), pág. 46.
- "Esclavitud y sensibilidad en *Sab* de la Avellaneda", en *De la Ilustración al Romanticismo*, vol. II, Cádiz, Universidad (1987), págs. 93-108.
- *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos (1989a); 1.<sup>a</sup> ed., 1970.
- "Criminal sin delito: *El verdugo* de Espronceda", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad (1989b), págs. 647-661.
- "La Avellaneda y el drama trágico", *ABC* 3-VI (1991), pág. 54.
- SHEARER, James**, *The Poetica and Apéndices of Martínez de la Rosa: their genesis, sources and significance for Spanish literary history and criticism*, Princeton University Press (1941).
- SHOWALTER, Elaine**, *A Literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press (1977).
- SIERRA CORELLA, Antonio**, "El drama *Don Juan Tenorio*. Bibliografía y comentarios", en *Centenario del estreno de "Don Juan Tenorio" (1844-1944)*, Madrid, INLE (1944), págs. 73-102.

**SIMÓN DÍAZ, José**, "Arriaza", *RBN* 5 (1944), págs. 57-63.

— *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, CSIC (1946a).

— "Vida y obras de Francisco Navarro Villoslada", *RBN* 7 (1946b), págs. 169-220.

**SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen**, "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación", *ALEUA* 2 (1983), págs. 477-490.

— "Las románticas y la sociedad de su tiempo", *Íns* 616 (1989), págs. 19-20.

— "Panorama general de las escritoras románticas españolas", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 9-16.

— *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia (1991).

**SOMMER, Dorys**, "Sab c'est moi", *Genders* 2 (1988), págs. 111-126.

**SOSA, Luis de**, *Martínez de la Rosa, político y poeta*, Madrid, Espasa Calpe (1930).

**TARR, F. Courtney**, "Larra. Nuevos datos críticos y literarios (1829-1833)", *RHi* 77 (1929), págs. 246-269.

**TARRÍO VARELA, Anxó**, "Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841", en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 105-118.

**TOBAR, M.<sup>a</sup> Luisa**, "*La princesa encantada*, una fábula mágica de Ventura de la Vega", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991), págs. 54-90.

**TORRES NEBRERA, Gregorio**, "Para una revisión de la poesía de García Gutiérrez", *AEF* 8 (1985), págs. 321-337.

Véase CORONADO.

**UNAMUNO, Miguel de**, "Sobre *Don Juan Tenorio*" (1908), *Ensayos*, vol. II, Madrid, Aguilar (1951), págs. 471-478.

**VALERA, Juan**, "La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX", *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1961), págs. 1187-1255.

**VALIS, Noël**. Véase CORONADO.

**VALLE RUIZ, Restituto del**, *Don José Zorrilla*, Barcelona, J. Gili (1903).

**VALLEJO, Irene**, y **OJEDA, Pedro**, *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid, Ayuntamiento (1994).

**VALVERDE MADRID, José**, "En el segundo centenario del fundador de nuestra Academia", *BRAC* 91 (1971), págs. 1-4.

**VARELA, José L.**, "Generación romántica española", *CLit* 2 (1947), págs. 423-440.

— *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga*, Madrid, CSIC (1948).

— "La poesía sagrada de Alberto Lista", *Rom* 2 (1984), págs. 113-118.

**VV. AA.**, *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana (1933).

— "Elecciones léxicas en los *Romances históricos* del duque de Rivas", *Rom* 2 (1984), págs. 80-90.

— *Actas del Congreso José Zorrilla: una nueva lectura*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén (1995).

**VASARI, Stephen**, "Aspectos religioso-políticos de la ideología de Espronceda: *El estudiante de Salamanca*", *BHi* 82 (1980), págs. 94-149.

- VIDART, Luis**, "La escuela poética de Sevilla", *RE* 4 (1868), págs. 337-358.
- VIEIRA-BRANCO, Elena**, *Gertrudis Gómez de Avellaneda in the context of XIXth. century Spanish lyric*, Ann Arbor, University of Michigan (1993).
- VIRUÉS Y ESPÍNOLA, José Joaquín**, *El cerco de Zamora*, Madrid, Imprenta M. de Burgos (1832).
- WARDROPPER, Bruce W.**, "Espronceda's *Canto a Teresa* and the Spanish elegiac tradition", *BHS* 40 (1963), págs. 89-100.
- WILSON, William**, "Zorrilla's use of the familiar or polits forms of adress in his *Don Juan Tenorio*", *HispCal* 12, 4 (1929), págs. 367-370.
- YNDURÁIN, Domingo**, "Nuevos manuscritos de Zorrilla", *RLit* 37, 73-74 (1970), págs. 148-173.
- *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus (1971).
- "Dos poemas autógrafos de Zorrilla", *BRAE* 49 (1979), págs. 141-151.
- ZAVALA, Iris M.**, "Forner y Blanco. Dos vertientes del siglo XVIII", *CA* 25 (1966), págs. 128-138.
- ZORRILLA, José**, *Cantos del trovador*, Madrid, Boix (1840-1841), 3 vols.
- *Granda*, Madrid, París, Pillet (1852), 2 vols.
- *Dos rosas y dos rosales*, La Habana, Imprenta del *Diario de la Marina* (1859).
- *La leyenda de Don Juan Tenorio*, Barcelona, Montaner y Simón (1895).
- *Poesías [selectas]*, ed. Narciso ALONSO CORTÉS, Madrid, Espasa Calpe (1925).
- *Obras completas*, ordenación, ed. Narciso ALONSO CORTÉS, Valladolid, Librería Santarén (1943), 2 vols.
- *Recuerdos del tiempo viejo*, Madrid, Publicaciones Españolas (1961), 2 vols.
- *Don Juan Tenorio y Un testigo de bronce*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Taurus (1985).
- *Don Juan Tenorio y El capitán Montoya*, ed. Jean-L. PICOCHÉ, Madrid, Taurus (1992).





## Capítulo 7



### La narrativa

*M.<sup>a</sup> José Alonso Seoane, Rubén Benítez, Ángeles Ezama, Antonio Ferraz, Alberto González Troyano, Marina Mayoral, Enrique Rubio Cremades*

- 7.1. Traducciones de textos narrativos durante el Romanticismo.  
*Antonio Ferraz.*
- 7.2. La novela histórica del Romanticismo español.  
*Enrique Rubio Cremades.*
- 7.3. Otras formas novelísticas.  
*Rubén Benítez.*
- 7.4. La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero  
*Alberto González Troyano.*
- 7.5. Novela popular y folletinesca.  
*Rubén Benítez.*
- 7.6. Narrativa de filiación atípica.  
*M.<sup>a</sup> José Alonso Seoane.*
- 7.7. Narrativa femenina.  
*Marina Mayoral.*
- 7.8. El cuento.  
*Ángeles Ezama.*





## Traducciones de textos narrativos durante el Romanticismo

La abundancia de traducciones constituye un indicio claro del aumento de la demanda de novelas por parte de los lectores. Este fenómeno aparece vinculado, además, a dos importantes cuestiones debatidas en nuestra historiografía literaria. Una es la del origen y desarrollo del Romanticismo español y su relación con otras literaturas. La otra, la del renacimiento de la novela española tras su ocaso en el xvii. Para arrojar luz sobre este último punto, José F. Montesinos se vio abocado a historiar la introducción de la novela moderna en la España de la primera mitad del xix, y éste fue su balance: en un principio sólo pudo haber traducciones de novelas extranjeras buenas, malas o pésimas —las novelas como las traducciones— o paupérrimas imitaciones (Montesinos, J., 1966). Esto se debió, según el crítico, a la inhibición de los mejores escritores y a las apetencias escapistas de un público consumidor de novelas extranjeras. Juan I. Ferreras, en cambio, ha restado peso a las traducciones de los años 1790-1834 destacando el que alcanza entonces la producción original: unos 200 títulos frente a 323 traducidos (Ferreras, 1973, págs. 92-93).

### 7.1.1. Empresarios y colecciones

En la recepción y difusión de la novela extranjera, correspondió a los editores la iniciativa. Ya a fines de la Ominosa Década, la actividad editorial se había animado algo, pero es con el régimen liberal cuando se expande, sin que quede excluida la España provincial, que dio entonces muestras de «espíritu emprendedor» (Montesinos, J., 1966, pág. 117). En la década de 1840, años que conocen el desarrollo de las publicaciones por entregas, las editoriales se multiplican y acentúan su carácter empresarial y comercial. En esta transformación tienen parte importante las traducciones de novelas, como ha hecho ver Montesinos. Los empresarios de la edición —aún no son nítidas las fronteras entre las funciones de editor, impresor y librero— rivalizaban por la conquista del mercado literario, lo que ponen bien de manifiesto estos hechos: el envío de comisionados a París para adelantarse a la competencia en la traducción de las novedades, las condenas de las versiones ajenas, el filibusterismo editorial que se apropiaba de traducciones ya publicadas y los enfrentamientos y pleitos por las exclusivas.

Los editores, interesados en «construir lo que hoy llamamos un fondo de edición» (Ferreras, 1976, pág. 41), crearon numerosas bibliotecas o colecciones de novelas, muchas de ellas inspiradas en otras foráneas. Aunque pueden mencionarse casos de los primeros años del siglo, como el de Cabrerizo, al que luego nos referiremos, es en el período romántico cuando esta fórmula editorial se extiende, en especial con el auge de los folletines y de las novelas por entregas. En aras de la rentabilidad, las colecciones experimentaban toda

clase de combinaciones editoriales, tales como la incorporación de entregas no vendidas, de obras sueltas o de fondos de otra colección anterior. También se agavillaron los folletines que habían visto la luz en periódicos, como indican las titulaciones: «Biblioteca de El Heraldó», «Biblioteca del Diario de Avisos», «Biblioteca de El Siglo». Los títulos de las colecciones suelen insistir en ciertos puntos: la instrucción y el recreo, los supuestos destinatarios, la forma de edición y el coste. La insistencia de los prospectos en los precios económicos revela una dura competencia. Esa baratura de las colecciones despertó la alarma de los sectores más conservadores, recelosos de que se difundiesen ideas disolventes (Zavala, 1989, pág. 115)<sup>1</sup>.

Las colecciones no fueron sólo una rentable fórmula editorial. La introducción y propagación en España de la novela extranjera se canalizó a través de ellas: «Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott» (Madrid, Moreno, 1830-1831), «Colección de novelas de los más célebres autores extranjeros» (Madrid, Sancha, 1837-1838). A esa labor difusora hay que sumar la de los tomos misceláneos, como los tres de cuentos españoles y traducidos que preparó Eugenio de Ochoa con el título de *Horas de invierno* (1836-1837), colección que «es tal vez el mejor ejemplo en las letras españolas de una visión unitaria y supranacional del Romanticismo» (Randolph, 1966, pág. 33).

Las llamadas «novelas originales» dieron nombre a algunas colecciones, aunque sin la fortuna de las que acogían ampliamente o bien en exclusiva a los novelistas extranjeros de éxito. La «Colección de novelas históricas originales españolas» (1833-1835), de la que nos ocuparemos, tuvo corta vida. Peores fueron los resultados de la «Colección de novelas originales españolas» (1838), que se presentaba con estas palabras: «Bastará indicar que en ésta no se comprenderán ni imitaciones ni traducciones» (Churchman & Peers, 1922, pág. 252), pues en ella sólo vio la luz una novela. Y en la década siguiente, el editor Hortelano fracasó en su proyecto de una colección llamada «La novela nacional o Biblioteca de escritores españoles modernos», pues, según confiesa en sus *Memorias*, apenas consiguió 500 suscripciones (Hortelano, 1936, pág. 121).

Las actividades empresariales de los editores Cabrerizo, Bergnes, Delgado y Manini abarcan, en conjunto, el amplio espacio que va desde el Prerromanticismo al Postromanticismo. No obstante sus diferencias, todos ellos coinciden en ser paradigmas del protagonismo alcanzado por los editores.

Como prueba incontestable podría aducirse la labor de Mariano de Cabrerizo (1785-1868), editor establecido en Valencia. En él se ha visto al tipo de editor dotado de un fuerte instinto comercial (Almela y Vives, 1949, págs. 7-8; Olives Canals, 1947, pág. 119). Pero hay que recalcar que fue precisamente su sentido de la oportunidad y su espíritu receptivo a las novedades lo que lo

---

<sup>1</sup> La reacción católica no se redujo a la condena sino que incluyó la contraofensiva en forma de colecciones de orientación doctrinal ortodoxa, en los años centrales del siglo: «Biblioteca Católica» (1844-1846), dirigida por J. Roca y Cornet y J. Rubió, y «Biblioteca del católico» (1850-1855; Ferreras, 1976, págs. 44, 46). Otros títulos posteriores nos hacen ver que no se trata de hechos aislados: «El amigo de la familia» (1859) de Gabino Tejado, y «El Antídoto. Colección de novelas cristianas» (1860-1862). Véase Ferraz, 1992, II, págs. 967-972.

llevó a ser un destacado aclimatador de las tendencias narrativas europeas. De esa voluntad difusora dio fe en los prospectos de 1818 y 1830 de su «Colección de novelas», que sobrepasó los 70 volúmenes. Cabrerizo, que gustaba de la ficción sensible, moralizadora y sentimental de fines del XVIII y principios del XIX, dio a las prensas obras de Madame Cottin, Madame de Genlis, Ann Radcliffe, Goethe, el vizconde D'Arlincourt y Chateaubriand, entre otros. Además, dio cabida en su colección a protonovelistas españoles del XIX (Francisco Brotons, Pascual Pérez, Estanislao de Kotska Vayo y Ramón López Soler).

En comparación con Cabrerizo, la labor editora del catalán Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879) tuvo «superior ambición cultural» (Olives, 1947, pág. 119). Helenista, traductor y hombre de vasta cultura, difundió en España el Romanticismo europeo a través de su «Biblioteca selecta, portátil y económica», iniciada en 1831, a la que le sucedieron en 1833 la «Biblioteca de las damas» y en 1837 la «Biblioteca selecta y económica». Algunos de los autores editados fueron Rousseau, Goethe, Saint-Pierre, Manzoni, Cooper y, sobre todo, Walter Scott. Definen a Bergnes como editor y traductor su preferencia por las culturas inglesa y alemana, así como la publicación de obras enciclopédicas y revistas divulgadoras. Igualmente editó a López Soler, que fue colaborador suyo.

La «Colección de novelas históricas originales españolas» (Madrid, Imprenta de Repullés, 1833-1835), la primera de ese género dedicada en nuestro país a la producción nacional, fue una empresa del editor Manuel Delgado, pero la iniciativa, según Marrast (1974, pág. 374), quizá partió del novelista López Soler. El editor decía que con su colección aspiraba a «difundir entre los españoles aquel antiguo amor a la religión y al rey, que tan célebres e invencibles les hizo en ambos mundos». Pero a Delgado sin duda lo movía el afán de lucro, que confiaba obtener de lo que era, en principio, un vasto proyecto «de muchísimos tomos» (González Palencia, 1934-1936, II, pág. 356). Sin embargo, la colección se vendía mal y se suspendió pronto<sup>2</sup>.

Los hermanos Manini, Juan y Urbano, representan al editor que medra y se enriquece con las novelas por entregas, publicaciones que florecieron en España desde la década de 1840 hasta la Revolución de 1868, tras la que se inicia su decadencia. Al venderse por suscripción, se podía alcanzar el éxito económico por este sistema aun sin recursos previos, siempre que se supiese satisfacer los gustos del público. Ésa fue la clave del rápido y espectacular enriquecimiento de Juan Manini y Domingo Vila cuando a comienzos de los años cuarenta publicaron por entregas un lujoso *Panorama español* (Hortelano, 1936, págs. 91-95). Pero los Manini también emprendieron la publicación de novelas por entregas a bajo precio. Al igual que otros prospectos de los años 1850-1870, los de sus «Edicio-

---

<sup>2</sup> Marrast ha explicado este fracaso apoyándose en las conocidas tesis de Montesinos: el público prefería las traducciones de obras foráneas a las novelas llamadas «originales» (Marrast, 1974, págs. 378-380). Otra es la opinión de Dérozier. No se trata de una simple cuestión de gustos literarios de los receptores; la tentativa de Delgado y López Soler fue artificial porque nuestro Romanticismo se asentaba en unas bases socioeconómicas poco firmes (Dérozier, 1975, págs. 81-82; 1976; 1977, pág. 88).



nes populares ilustradas» insisten en la baratura (Botrel, 1974, pág. 116). Entre los folletinistas por ellos editados figuran Fernández y González, Pérez Escribá y Julio Nombela.

### 7.1.2. Recepción y crítica

Los avatares políticos, los conflictos ideológicos y las preocupaciones morales pesaron en gran medida en la recepción de la novela extranjera. Durante el gobierno absoluto de Fernando VII, el tupido cedazo de la censura trató de evitar que se filtrase en España el «veneno» de las producciones novelescas. La emigración fue, en cambio, terreno abonado para las traducciones. Precisamente en Londres vieron la luz las primeras novelas de Walter Scott. Pero donde más se tradujo fue en Francia: allí se editaron 427 traducciones de obras diversas en el período 1814-1833 (Vauchelle-Haquet, 1985, pág. 39). Restablecido el régimen liberal en España, las luchas ideológicas y políticas se proyectaron en la valoración de novelas y novelistas, como ha mostrado Iris M. Zavala (1971). Así, la guerra carlista propició la lectura de Walter Scott —autor a cuya difusión había puesto anteriormente trabas la censura— como escritor pacifista y humanitario, y la crítica conservadora contrapuso sus valores morales a las ponzoñosas plumas de los novelistas franceses. Tras la revolución de 1848, arreciaron aún más las voces de alarma por la peligrosidad moral y social de los folletines importados.

Dado el papel de puente que ejercía Francia desde el siglo XVIII entre la cultura española y la europea, fue moneda corriente que las novelas escritas originariamente en otras lenguas, además de conocidas gracias a las versiones francesas, fueran también traducidas al castellano a partir de estas últimas. El fenómeno no pasó inadvertido a los críticos, que censuraron los galicismos que corrompían el idioma, ni tampoco a los censores de novelas. A las traducciones se les achacaba, además, no ya la corrupción de la lengua, sino la de las costumbres. Y con las críticas de la avalancha de traducciones que entra en la época romántica, corren en paralelo, en una sociedad como la española de esos años, sobre la que ejercían a la vez su atracción dos fuerzas contrapuestas, la galomanía y la galofobia, los lamentos por la pérdida de la identidad española: «Nuestro país, en otro tiempo tan *original*, no es en el día otra cosa que una nación *traducida*», dirá Mesonero (1967, pág. 267).

Son dos caras de la misma moneda. Al tiempo que se censuran las traducciones, se multiplican las declaraciones a favor de la «novela nacional» (Romero Tobar, 1976, págs. 35-40). Tal insistencia no hacía sino poner de relieve el desnivel entre obras «originales» y traducidas. Lo que aflora en estas críticas, como en otras del siglo anterior, es el malestar por la postración de la literatura española (Montesinos, J., 1966, págs. 31, 98). En 1836, en su reseña de *Horas de invierno*, Larra se lamentó con amargura de la carencia de público para las producciones nacionales:

Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos.

¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? [...] Lloremos, pues, y traduzcamos, y en este sentido demos las gracias a quien se tome la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las lenguas de Europa; a los que, ya que no pueden tener eco, se hacen eco de los demás (Larra, 1960b, págs. 290-291).

No todos culparon al público. En opinión de un crítico posterior, el «echar la culpa al país porque *no nos comprende*» formaba parte de los mecanismos de consolación de los frustrados escritores españoles (Beratarrechea, 1845, pág. 413). Otros no responsabilizaron a los lectores del abatimiento de la novela nacional, antes bien a los editores y a los escritores españoles: a los primeros, porque la inflación de las traducciones, al familiarizar a los lectores con las novelas de fuera, había extranjerizado su gusto; y a los segundos, por la falta de cultivo del género y por crear obras carentes de «interés» (Fernández de los Ríos, 1848, pág. XI; Hartzenbusch, J. E., 1851, pág. I; Ochoa, 1972, pág. 72). Sin embargo, ha gozado de dilatada existencia la interpretación que hace al público responsable de la ausencia de una novela nacional: reaparece en las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) de Galdós, y la ha hecho suya, como sabemos, José F. Montesinos.

Nuestra opinión es que, para dar cumplida respuesta a la cuestión del nacimiento de la novela española en el XIX, se debe superar la contraposición tajante entre traducciones y obras originales, ya que no refleja perfectamente la realidad histórica. Como ha dicho Joaquín Marco: «Más que traducir se adaptó. Y de tales adaptaciones, de la forma nacional de considerar una novela de importación, iba a nacer la novela española contemporánea» (Marco, 1969a, pág. 124). Que muchas traducciones eran libres, lo declaran las propias portadas de las novelas o bien sus prólogos; por otro lado, tal forma de traducir no hacía sino continuar usos del siglo anterior. Las supresiones, añadidos o sustituciones de los traductores tenían como objetivo acomodar las obras al contexto español en razón de criterios morales, ideológicos, literarios o nacionalistas (eso fue lo que ocurrió con la novela de Manzoni *I promessi sposi*: Macrí, 1976, págs. 83-90; Ventosa Marchiori, 1976-1977). Dando un paso más en ese camino nacionalizador, incluso se llegó a la apropiación de obras extranjeras, como el relato de Balzac *El verdugo* (Anoll Vendrell, 1985). Aún más, las versiones por que pasaban las obras podían afectar incluso a su propia naturaleza. De esta suerte, se asimilaron a la novela poemas prosificados de Byron, Goethe y Chateaubriand (Montesinos, J., 1966, págs. 64-65).

Por otro lado, la dependencia de los novelistas españoles de modelos europeos no hace sino apoyar la tesis de que las obras de unos y de otros no deben considerarse como compartimientos estancos. Quiere esto decir que se dieron variados grados y formas en la recepción de la narrativa foránea; que, en definitiva, todos estos fenómenos forman un *continuum*. No puede causar extrañeza, por tanto, que en el prólogo de *Los bandos de Castilla*, cuyo subtítulo es «novela original española», su autor confiese: «Hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitádole en otros muchos» (López

Soler, 1830, I, pág. III). Los plagios de López Soler no eran sino una forma de aclimatar en España la novela europea y de renovar una tradición perdida (Picoche, 1980, pág. 93).

### 7.1.3. Autores, tendencias, éxitos editoriales

La dependencia de Francia, el confusionismo y la entrada de obras sin respetar las leyes de la cronología son notas de la recepción de la novela extranjera en la España de la primera mitad del XIX, puestas de relieve por José F. Montesinos (1966, pág. 40). Ilustran bien esos fenómenos las traducciones que se hicieron de novelistas del siglo anterior. Por ejemplo, el *Robinson Crusoe* de Defoe no se tradujo hasta 1835 (París), mientras que su imitación alemana, *El nuevo Robinson* de Campe, fue repetidas veces editada desde 1800. Y novelistas franceses como Florian y Madame de Genlis fueron muy leídos, en contraste con la limitada y tardía difusión de autores de la talla de Voltaire y Diderot: *La religiosa*, de este último, sólo apareció traducida al castellano en 1821 y en 1831 (y eso en Francia); allí también se publicó la versión española de las *Novelas* de Voltaire en 1819 y 1822, que vieron la luz en España en 1836. De esta suerte, a partir de 1834 se conocieron a la vez novelas del XVIII y de escritores románticos contemporáneos. En cambio, el popular *Gil Blas* de Lesage, con sus numerosas ediciones, no se confina en una sola época.

También gozaron del favor de la reedición hasta la época romántica relevantes novelas sentimentales y prerrománticas traducidas por primera vez a fines del XVIII y comienzos del XIX: *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre, en 1798; *Atala* de Chateaubriand, la más reeditada, en 1801; *Wérther* de Goethe, en 1803, y *Julia o La nueva Eloísa* de Rousseau, en 1814. En los años del absolutismo restaurado, también se difundieron novelas sentimentales y de terror, labor en la que sobresalió Cabrerizo. Pero la novela gótica llegó con retraso y no obtuvo mucho eco: *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini* de A. Radcliffe fue editada por primera vez por Cabrerizo en 1819; *El fraile* de Lewis lo fue en 1821 en París. Quizá contribuyó a la brevedad de esta tendencia la llegada de las obras de Walter Scott (Peers, 1924b, pág. 446).

La difusión sistemática del novelista escocés comienza a finales de la Ominosa Década. La animación editorial de esos años se refleja también en otro éxito de librería: el de las obras de Arlincourt, con las que Cabrerizo hizo su agosto a partir de 1830, año en que publicó *El solitario del monte salvaje*. Pero ya anteriormente los editores extranjeros se habían adelantado en la explotación de ambos novelistas. No puede sorprender que fueran los emigrantes españoles en Inglaterra quienes vertieran primero al castellano a Walter Scott: en 1823, Blanco White tradujo algunos fragmentos de *Ivanhoe*, y en 1825 se imprimió en las prensas de Ackermann, en Londres, la primera traducción completa de la novela. En los años siguientes, los editores franceses Alzine y Beaume se sumaron a las ediciones de Scott en castellano; y también en nuestro país, no obstante las trabas de la censura, Piferrer (1826) y Sanz (1828). Sin embargo, a España llega el éxito de Walter Scott en los años 1830-1832, cuando inician la publicación de sus obras los editores Moreno, Jordán y Bergnes.



A través de un texto de Scott dedicado a la vida y la obra de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann —*Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance*, traducido en 1830— se tuvo un primer conocimiento en España de este escritor alemán (luego, en 1837 se recogió un cuento suyo en *Horas de invierno*, y en 1839 se editó ya un libro, *Cuentos fantásticos*). Y al tiempo que la boga de Scott, llegó asimismo la del norteamericano James Fenimore Cooper, traducido desde 1831. Al año siguiente, el editor Jordán publicó cuatro de sus novelas: *El piloto*, *El último de los mohicanos*, *La pradera* y *Los nacimientos de Susquehanna*. Del también norteamericano Washington Irving se tradujeron sus *Cuentos de la Alhambra* desde 1833. Por estos años, se conocen en España importantes novelas históricas: *I promessi sposi* de Manzoni se tradujo primero con el título de *Lorenzo o los prometidos esposos* (1833) y luego en 1836-1837, en la versión de Juan Nicasio Gallego, con el de *Los novios*; y en 1836 Jordán editó la traducción hecha por Ochoa —el gran difusor de la narrativa de Víctor Hugo— de *Nuestra Señora de París*, novela que alcanzó gran popularidad. *Los miserables*, otro gran éxito de Víctor Hugo, se tradujo en 1862-1863.

Al final de la década de 1830 comienza la moda de las novelas francesas de costumbres contemporáneas. *El padre Goriot* (1838) es la primera obra importante de Balzac editada en castellano, y luego verán la luz unas 30 traducciones en la primera mitad del siglo. No fue menor el éxito de George Sand, traducida por primera vez en París en 1836 e introducida al año siguiente en España (*Andrés, Indiana, León Leoni, El secretario privado y Valentina*). Como en el caso de Balzac, las traducciones de George Sand descendieron en la segunda mitad del XIX.

Pero el éxito apoteósico estaba reservado a los folletinistas Eugenio Sue y Alejandro Dumas. Aunque algunas de sus obras se habían traducido la década anterior, es hacia mediados de los años 1840 cuando triunfan. De Sue se traducen en 1843 *Los misterios de París* y en 1844 *El judío errante*. Algunos datos ponen de relieve la popularidad alcanzada por el novelista: entre 1843 y 1845 la primera novela se edita 12 veces y la moda de los «misterios» prolifera con todo tipo de imitaciones y derivaciones, españolas y extranjeras (destacan *Los misterios de Londres*, firmados por Paul Féval con el seudónimo de Sir Francis Trollope); y de *El judío errante* se hacían en 1844, según una publicación de ese año, 16 traducciones, aunque Montesinos sólo logró contabilizar 12 impresiones entre 1844 y 1846 (García Castañeda, 1971, pág. 110; Montesinos, J., 1966, pág. 94). La gloria de Dumas llega con *Los tres mosqueteros* (1844) y *El conde de Montecristo* (1846) y sigue viva durante la segunda mitad del siglo. Esos años también conocerán la reacción católica contra el folletín «antisocial»: desde 1856 se sucederán las traducciones de *Fabiola* del cardenal Wiseman. Con la traducción en 1858 de *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe llega al mercado otro tipo de narrativa muy diferente.

Con ser importante índice sociológico el número de ediciones, nos pone de manifiesto aún con más relieve la popularidad de que gozaron algunas de las novelas hasta ahora mencionadas —por ejemplo, *Atala*, *Pablo y Virginia*, *El conde de Montecristo* o *El judío errante*— su capacidad de impregnación de múltiples manifestaciones culturales, puesto que argumentos y personajes cobraron nueva vida en el teatro, la ópera, los pliegos de cordel (sean canciones o historias en prosa), las litografías y los grabados.

## 7.2

**La novela histórica del Romanticismo español****7.2.1. Perfil de un género**

El Romanticismo provoca en España la aparición de un género —la novela— que encontrará feliz acogida entre los numerosos lectores de la primera mitad del siglo XIX. Esta querencia por lo novelesco se puede observar desde los múltiples ámbitos que envuelven la propia novela: editores o empresarios, autores y lectores. La proliferación de empresarios y colecciones se debe, entre otras razones, a la meramente mercantil, pues no se escatima ningún esfuerzo con tal de vender rápidamente un producto literario que por regla general adolece de originalidad y calidad. El ya citado empresario Cabrerizo aprovechará un lance luctuoso que conmovió a España —el trágico terremoto de Orihuela en 1829— para encargar a Estanislao de Kotska Vayo una novela —*Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina* (1829)— que tendría como asunto la historia de unos amores trágicos situados a escasas jornadas del desastre mencionado. La difusión del terremoto, tanto por la prensa local como por los principales periódicos madrileños, actuaría como el medio propagandístico perfecto. Otro tanto ocurre, a nuestro entender, con *Jaime el Barbudo* de López Soler, editada por Bergnes en el año 1832. Se trata, al igual que el caso anterior, de un episodio real reflejado y analizado con detenimiento en la prensa del momento. El mismo Mesonero Romanos cita las aventuras y desventuras de este célebre bandolero en *Memorias de un setentón*, y su historia aparece en el mundo de ficción gracias a la pluma de dramaturgos y novelistas, como Sixto Cámara (1826-1862), Florencio Luis Parreño (1822-1897) y Francisco de Sales Mayo. El relato de López Soler aprovecha así la fama de este personaje histórico a sabiendas de que el público leería con avidez este relato protagonizado por un individuo real que pocos años antes (1824) había sido ejecutado y descuartizado. La novela de López Soler no puede, aun así, considerarse un mero episodio histórico, pues el universo novelesco en nada se asemeja a la estricta realidad.

La novela histórica es un género que ofrece también rápida fama y enriquecimiento a los autores. No debemos olvidar que el empresario Delgado abonó 6.000 reales a Espronceda por su novela *Sancho Saldaña*, cifra desorbitada si tenemos en cuenta la escasa remuneración que se percibía en aquella época por una obra original, peor pagada, según testimonio de los principales escritores costumbristas, que una adaptación o traducción. El escritor romántico, a diferencia de lo que ocurre en otros movimientos literarios, no se contenta con la sola adscripción a un determinado género. La novela histórica es obra de un heterogéneo grupo de escritores adscritos a muy diversas formas literarias. No debemos olvidar a este respecto que la novela es el género de moda, lo suficientemente atractivo como para permitir las incursiones de numerosos escritores conocidos como poetas, dramaturgos o costumbristas. Al referido caso de Espronceda, poeta lírico por antonomasia, habría que añadir el de Larra o Estéba-

nez Calderón, autores encasillados en un específico género —el Costumbrismo— y que, sin embargo, figuran por derecho propio en los anales de la narrativa romántica gracias a sus relatos *El doncel de don Enrique el Doliente* y *Cristianos y moriscos*, respectivamente. Críticos, poetas y dramaturgos —recuérdese el caso de Martínez de la Rosa— prescinden de su habitual trayectoria literaria para ensayar nuevas formas prosísticas encaminadas a la creación de un mundo de ficción de honda raigambre romántica. Sin embargo, ninguno alcanzó difusión y fama por sus relatos novelescos, oscurecidos por la presencia de autores extranjeros que sí tuvieron una fuerte presencia en los círculos literarios españoles. El género novelesco no produjo entre nosotros un Walter Scott, un Manzoni o un Víctor Hugo; de ahí que la novela histórica del Romanticismo esté inspirada en la obra del escritor escocés o bajo la tutela de autores franceses, como Víctor Hugo o Alejandro Dumas. La obra literaria de Walter Scott se relaciona en múltiples aspectos con las novelas de López Soler, Vayo, Larra, Espronceda, Cortada... La huella de Víctor Hugo se evidencia también entre los sectores afines al Romanticismo, pues gracias a la novela *Nôtre-Dame de Paris* su fama se acrecentó de tal manera que incluso llegó a superar a Scott. El artículo de Mesonero Romanos *El Romanticismo y los románticos*, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* de 10 de septiembre de 1837, es una festiva sátira contra la escuela *hugólatra* y la mencionada obra de dicho autor. El testimonio de Mesonero es lo suficientemente revelador como para pensar que la influencia de Víctor Hugo había suplantado a la de otros autores extranjeros, siendo el verdadero ídolo de la sociedad romántica española.

Las tendencias de la novela histórica, así como la posible periodización de la misma, han sido aspectos considerados por la crítica. Felicidad Buendía establece tres etapas claramente diferenciadas. La primera correspondería al período 1827-1833, época en la que «empieza la lectura de autores extranjeros, y como consecuencia de ello la traducción de la novela de aquéllos y la imitación más o menos servil de sus modelos» (1963, pág. 24). Las características principales de este primer período se deben a tres circunstancias. Por un lado, la actividad desarrollada en las empresas editoriales mencionadas con anterioridad; por otro, la publicación en España de novelas extranjeras, y por último, las ediciones de obras originales debidas, principalmente, a escritores españoles en el exilio. En torno a la fecha de 1830 aparecen en España novelas históricas consideradas por la crítica como piezas clásicas del género; tal es el caso de *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne* de López Soler. Dicho autor publica igualmente, por estas fechas, numerosas novelas con el seudónimo *Gregorio Pérez de Miranda*: *Enrique de Lorena* (1832), *Kar-Osmán o memorias de la casa de Silva* (1832), *El pirata de Colombia* (1832)... Estanislao de Kotska Vayo publica en 1830 *Grecia o la doncella de Misolonghi*, y un año más tarde *La conquista de Valencia por el Cid*. Novelas como *El conde de Candespina* de Patricio de la Escosura, *Los árabes en España o Rodrigo* de Salvador García Vahamonde, *Tancredo en el Asia* de Juan Cortada, *El printogénito de Alburquerque* de López Soler, aparecieron en los años 1832 y 1833, fecha esta última que cierra el primer ciclo de la novela histórica establecido por Buendía. La incidencia de Scott es obvia, pues es en este período cuando se introducen en España sus obras. Recordemos al respecto que en el año 1828 Ignacio Sanponts (1795-1846) y Buenaventura



Carlos Aribau (1798-1862) formaron una sociedad para editar unas obras escogidas de Scott, encargándole a López Soler la primera traducción de *Ivanhoe*. Sin embargo, tal como refiere José F. Montesinos (1966, pág. 61), la censura hizo fracasar dicho propósito. No menos interesante es la traducción por estas fechas de la novela *I promessi sposi* (1827) de Manzoni, autor que influiría en posteriores novelas españolas como *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco.

El año 1834 representa el cenit de la novela histórica española gracias a la aparición de los ya clásicos relatos del género: *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* de Espronceda y *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra. *Los expatriados o Zulema* y *Gazul* de Estanislao de Kotska Vayo y *Los amigos enemigos o Guerras civiles* de Rafael de Húmara y Salamanca serán igualmente novelas que figuran por derecho propio en este período histórico. Con la publicación de *Ni rey ni Roque* (1834) de Patricio de la Escosura se puede decir que la novela histórica queda relativamente consolidada en España, aunque la primacía del género sólo se alcanzaría una década más tarde gracias a la aparición de *El señor de Bembibre* (1844). A partir de esta fecha se puede establecer un tercer período en el que tendrían cabida las novelas históricas de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) y Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) (Buendía, 1963, pág. 31), autores cuya producción literaria queda enmarcada entre los años 1847 y 1879, fechas en las que Navarro Villoslada publica *Doña Blanca de Navarra y Amaya o los vascos en el siglo VIII*. En lo relativo a Cánovas del Castillo, sus novelas son fruto de una paciente y laboriosa investigación histórica, fruto tardío que dará como resultado un tipo de relato de gran erudición y perfectamente ambientado, sin anacronismos ni ausencias notorias de los personajes reales que configuran el contexto histórico novelado, pero ni aun así rebasa el autor la línea de lo discreto al publicar *La campana de Huesca*, relato que refleja con extremado detallismo el reinado de Ramiro II el Monje.

En torno a la novela histórica deben hacerse varias precisiones en cuanto a referencias cronológicas se refiere, siendo necesario para ello el análisis de las distintas tendencias de la misma. Para Ferreras la llamada *novela histórica de origen romántico* aparece entre 1823 y 1830, y se desarrolla hasta la década 1840-1850 (1976, pág. 99). Dicha periodización nos remite a la obra de Húmara —*Ramiro, conde de Lucena* (1823)— y finaliza con la publicación de las grandes obras del género, entre ellas *El señor de Bembibre*. En todas estas novelas predomina el corpus literario de Walter Scott, y más tarde las obras de Víctor Hugo y novelistas franceses de menor relevancia. Se podría decir que la mayoría de los escritores pertenecientes a esta primera época eran simples remedadores del escritor escocés, y sólo en función de sus escritos los autores españoles pudieron crear su mundo de ficción. El mismo Larra, tal vez el más original de todos ellos, no puede evitar esta fuerte presencia de Scott, pues su novela *Ivanhoe* influyó en *El doncel de don Enrique el Doliente*. Analizado en su conjunto todo este material novelesco, el lector tiene la sensación de encontrarse ante un grupo de escritores de escasa originalidad y nula innovación. Sin embargo, analizadas por separado las novelas históricas del Romanticismo, la valoración de las mismas no es tan negativa, pues se incluyen en ellas motivos o episodios netamente españoles que nada tienen que ver con los desarrollados por Scott o Hugo. Esta valoración queda corroborada a través del análisis de las novelas *El*

*golpe en vago* de José García de Villalta (1801-1846) y *El auto de fe* de Eugenio de Ochoa (1815-1872), relatos que, si bien están ambientados en épocas pretéritas e incluidos en el grupo de novelas históricas, por su asunto o idea central nos remiten a una problemática muy concreta y de indudable incidencia en el contexto social contemporáneo: la desamortización de Mendizábal. García de Villalta escribe su novela a dos años de distancia de la mencionada desamortización, y su visión crítica de los jesuitas o *los alquimistas* le permite desarrollar una sátira enraizada a los sucesos acaecidos en el primer tercio del siglo XIX. En idéntico caso estaría *El auto de fe*, novela histórica que narra los infortunios del príncipe Carlos y su muerte a manos de su padre, Felipe II, tema tratado y explotado por Schiller en su *Don Carlos*. Sin embargo, analizada la obra en relación con los episodios reales y coetáneos al autor, se puede ver con claridad que la novela representa una sátira contra la figura del monarca absolutista y tirano, y la Iglesia. No se debe olvidar que en el año 1837 se aprueba la Constitución, ensayo de un nuevo régimen, gracias al apoyo de la burguesía liberal, moderada y progresista, pero con la oposición de la Iglesia y los carlistas. Es obvio, pues, que a partir de estas interpretaciones enraizadas con los cambios sociopolíticos ocurridos en España se pueda admitir un tipo de novela que conjuga la ficción con la realidad.

El análisis individual de una determinada novela alcanza así nuevas y enriquecedoras perspectivas. La peculiar ideología o talante del autor subyace, igualmente, en el mundo de ficción creado, pues enjuicia o valora con dispar criterio un mismo motivo histórico. El caso de Gil y Carrasco es significativo, ya que analizar *El señor de Bembibre* desde la exclusiva visión o influencia de Scott o Manzoni no parece acertado. El autor podrá utilizar los recursos propios de la novela histórica, sin embargo la raíz del hecho novelado nos remite con precisión a la ya referida desamortización de Mendizábal. La desaparición de la Orden del Temple, así como las persecuciones e injusticias cometidas contra sus componentes, guardan estrecha relación con los sucesos acaecidos escasos años antes de su publicación. Las diatribas o censuras vertidas en la novela demuestran con claridad la posición ideológica de un autor que no pudo sustraerse a la realidad histórica de su tiempo. Otro tanto ocurre, a nuestro juicio, con un importante número de novelas. Sirva como colofón *Doña Blanca de Navarra*. Navarro Villoslada, militante en las filas carlistas, conoció una España fragmentada en guerras civiles entre hermanos. La aplicación de la ley sálica enemistó a Fernando VII y a su hermano Carlos, episodio que se repetirá en dicha novela, aunque en esta ocasión sean dos hermanas —doña Leonor y doña Blanca— quienes protagonicen estas rivalidades. La España carlista e isabelina se convierte, en el mundo de ficción, en beamonteses y agramonteses. La novela histórica del Romanticismo podrá definirse como un relato que desarrolla una acción basada en el pasado; sus protagonistas serán imaginarios, en tanto que los hechos reales y los personajes históricos constituirán el elemento secundario del relato. La perfecta ambientación de la novela se deberá en gran medida al estudio realizado por el autor, documentación histórica que servirá de base a un universo novelesco que trata de captar con la mayor verosimilitud posible los comportamientos sociales de la época histórica descrita. Estos rasgos podrían constituir los elementos básicos de cualquier novela histórica del Romanticismo,

pero a ellos cabría añadir el análisis de la relación de novelas concretas con determinados acontecimientos históricos contemporáneos. Sólo así obtendremos la verdadera dimensión y alcance de los numerosos relatos históricos publicados en el Romanticismo.

### 7.2.2. Recepción de la novela gótica y sentimental europea

En la primera mitad del siglo XIX convergen distintas manifestaciones prosísticas que ya habían obtenido con anterioridad un notable éxito. Tanto la novela gótica como la sentimental europea encuentran perfecto acomodo gracias a las sucesivas traducciones publicadas por los principales editores de la época. A finales del siglo XVIII son frecuentes las traducciones de novelas sentimentales francesas, como las de Florian o Madame de Genlis. Con la influencia de las traducciones se produce un cambio en la forma de concebir la novela. La profusión de autores extranjeros es evidente en los albores del siglo XIX: se lee *Corrina* de Madame Staël, y *Matilde o las Cruzadas*, *Malvina* y *Amalia* de Mansfield de María Risteau, más conocida con el nombre de Madame Cottin. Obras en las que se reafirma el sentimiento, el exotismo, el concepto deísta de la providencia, la moral asustadiza y el tono lacrimoso. El mundo de ficción creado por estos novelistas remite al lector a un universo idealista, alejado de la realidad y absorto o ensimismado en situaciones tremendamente complicadas. Los selváticos paisajes escandinavos o americanos nos trasladan a un mundo lejano, a un contexto geográfico completamente nuevo en el que lo emotivo adquiere nuevas interpretaciones. No menos interesantes al respecto son las traducciones de obras inglesas. Por estas fechas son leídos en España Swift o Richardson, autores que junto a otros de procedencia italiana o alemana (recuérdese el *Robinson* de Campe y el *Wérther*) configuran el panorama literario de la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El éxito de estos autores no alcanzó entre nosotros la misma magnitud que en otros países, pues la rígida censura impuso fuertes trabas a su difusión.

La novela sentimental suele ir con frecuencia destinada a un público femenino, aunque a diferencia de la llamada novela moral y educativa no busca únicamente moralizar. La relación amorosa difiere mucho del amor-pasión propio del Romanticismo. De los autores españoles que con mayor insistencia prodigaron los recursos propios del género cabría citar a Martínez Colomer, autor, según Guillermo Carnero, que utiliza toda la parafernalia sentimental: «Sus personajes padecen abundantes lágrimas y suspiros, les invaden temblores convulsivos y fríos sudores; caen desmayados, se arrancan el cabello, rasgan sus vestidos, gritan, corren enajenados o quedan petrificados y mudos; hablan entrecortadamente, pronunciando frases incompletas y sin sentido y abundantes exclamaciones o angustiosas preguntas» (1985, pág. 34). De no menos importancia al respecto sería la novela *La Eumenia* de Gaspar Zavala y Zamora, cuyo argumento gira en torno a los sentimientos amorosos de sus protagonistas, al igual que el relato en verso *La Luciana* de Antonio Faríola y Domínguez, mundo de ficción en el que el amor se crige como el principal protagonista de todos los lances referidos por el autor. Francisco Brotons es, al igual que los anteriores, uno



de los autores más representativos de la novela sentimental gracias a la publicación del relato *La seducción y la virtud, o Rodrigo y Paulina* (1822). La novela, escrita en forma epistolar, establece dos puntos o polos contrapuestos: la virtud, representada por Paulina, y la seducción o el vicio personificado en la figura de Rodrigo. Por estas fechas aparecen novelas redactadas por mujeres, cuya carga emotiva y sentimental configura y da vida al mundo de ficción creado, como en el caso de Segunda Martínez de Robles, autora de la novela *Las españolas naufragas, o correspondencia de dos amigas* (Madrid, 1831). En idéntica trayectoria podría considerarse la novela *Sofía y Enrique* de Vicenta Maturana Rodríguez (Madrid, 1829). Ambas autoras fueron también traductoras de obras francesas. José F. Montesinos (1966, págs. 157, 165) señala que Segunda Martínez tradujo en 1834 *El pequeño Grandisson* de A. Berguin, y Vicenta Maturana realizó la versión al castellano de la obra *Ida y Natalia* de D'Arlincourt, en 1841. De gran importancia son también las novelas *La mujer sensible* (1831) y *Gerardo y Eufrosina* (1831) de Manuel Benito Aguirre y José López Escobar, respectivamente, obras que, al igual que las anteriores, se debaten entre un tipo de relato con fuerte carga moral y no pocas dosis de sensiblería al uso. En líneas generales se trata de relatos que hoy día pueden considerarse como auténticas rarezas bibliográficas, de nula calidad literaria y concebidas para un público con escasa preparación intelectual.

La novela gótica o de terror es otra de las manifestaciones novelísticas de amplia recepción en la Europa de mediados del siglo XVIII y de gran incidencia en la literatura española de comienzos del siglo XIX. La novela gótica se inicia en Inglaterra con la obra *Fernando, conde Fathom* (1753) de Tobías Smollett. Sin embargo, la consagración del género se deberá a la obra *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Guillermo Carnero destaca los recursos propios del género: muertes misteriosas, estatuas que cobran vida, esqueletos y fantasmas que recorren el castillo haciendo rechinar oxidadas armaduras... Walpole, a juicio de Carnero, «ha sentado las bases del género: un protagonista impío, orientado fatalmente al mal; el castillo repleto de misterios terroríficos; la acción situada en la Edad Media; y la afirmación de que existen acontecimientos que escapan a las leyes habituales de la Naturaleza, y que tienen idéntico grado de realidad» (1983, pág. 109; véase una catalogación de las características del género en Carnero, 1993, págs. 524-528). La querencia del lector por la fantasía macabra y por lo gótico en los años que preceden al triunfo del Romanticismo español es un hecho que no sólo se puede constatar entre los novelistas españoles, sino también en los extranjeros. En las primeras décadas del siglo XIX la literatura europea experimenta un creciente interés por lo terrorífico, popularidad que llega a formar una especie de sustrato sobre el que se construye toda la literatura romántica (Gies, 1988, pág. 61). Salvo en contadas ocasiones, la novela de terror española sólo es capaz de recoger los elementos o motivos aportados por autores extranjeros. Incidencia tardía y de escasa productividad, tal como se puede constatar a través de los repertorios bibliográficos referidos a la periodicidad de dichas traducciones, y de las catalogaciones realizadas por José F. Montesinos (1966) y Ferreras (1979).

La escasa producción nacional es en lo sentimental y lo gótico un hecho que se puede apreciar igualmente gracias a los ya citados repertorios bibliográficos.

A finales del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria la situación presenta escasas variantes, pues la relación de títulos existentes es harto elocuente: *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, *La Serafina* de Mor de Fuentes, *La filósofa por amor* de Francisco de Tójar, *La Eumenia* de Gaspar Zavala, *El viajador sensible* de Bernardo María de Calzada, los relatos de Pedro Montengón, *El Valdemaro* de Vicente Martínez Colomer, *Voyleano o la exaltación de las pasiones* de Vayo... No existió tampoco en España una auténtica producción de novelas de terror, salvo la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas, o sea, el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano* de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, obra editada en 1831, algunos de cuyos relatos llevan un título muy ajustado a los propósitos de la obra, como *Bristol o el carnicero asesino* y *Los dos crímenes*. La *Galería* alcanzó un gran éxito pese a los juicios severos emitidos por Larra y Mesonero Romanos. En el artículo *¿Quién es el público y dónde se le encuentra?*, publicado en *El Pobrecito Hablador*, el 17 de agosto de 1832, Larra refiere al respecto lo siguiente: «¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* y las poesías de Salas, o el que deja en la librería las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Ilíada*? ¿El que se da de cachetes por coger billetes para oír una cantatriz pinturera, o el que los revende? ¿El que en las épocas tumultuosas quema, asesina y arrastra, o el que en tiempos pacíficos sufre y adula?» No menos mordaz se muestra Mesonero Romanos con dicha obra, parodiándola, al igual que otros relatos al uso, en *El Romanticismo y los románticos*, o calificándola con epítetos harto negativos en *Memorias de un setentón* (1880, II, pág. 22). La finalidad de esta «interesante, amena e instructiva colección de horrosos y verídicos sucesos» —tal como se indica al principio de la obra— es producir intensas emociones de terror y así infundir un odio irreconciliable al crimen. Pérez Zaragoza concibe su obra como un *proyecto hermoso a lo Young*, invocando las sombras ensangrentadas «relativamente honorables de Shakespeare» y «rehusando hacer la exhumación de las pesadillas de “la sepulcral Radcliffe”», pues éstas parecen no infundir «ese terror saludable que produzca la continencia y el arrepentimiento». Según Zaragoza, su obra iba destinada a un público femenino, lectoras *sensibles* en palabras del autor, capaces de sentir las vivas emociones experimentadas por los personajes de ficción. Los recursos utilizados no difieren de los ya apuntados con anterioridad: mansiones solitarias, gritos de lechuzas y mochuelos en noche cerrada, duendes, apariciones fantásticas, cabezas ensangrentadas, puñales, venenos, ajusticiamientos... Como señala Russell P. Sebold, «lo que era escándalo de los neoclásicos iba a ser la delicia de los románticos, y sin este completo viraje moral ni aún se había llegado a concebir la *Galería fúnebre* [...] En la primera de estas obras el autor resumiría en la forma más concisa posible la nueva moralidad: *El crimen tiene su heroísmo*» (1983, pág. 153).

En la novela gótica o de terror el lector se enfrenta a un mundo de ficción en el que las escenas truculentas y macabras están descritas con gran crudeza y precisión. El autor mostrará gran interés por el detalle macabro, por la sangre; sin embargo, nunca logrará sugerir la clásica irracionalidad que caracterizaba a los ingleses. La novela gótica influirá parcialmente en otros modelos narrativos, como en la novela histórica. Una lectura atenta de las novelas históricas más representativas del Romanticismo español nos remitiría a no pocos episodios pro-

prios de las novelas de terror: pasadizos ocultos, puertas secretas, palacios o castillos aislados, sepulcros, lóbregas celdas, cadáveres mutilados, apariciones fantásticas. Pero la auténtica novela de terror está basada, precisamente, en la irracionalidad del universo y la sinrazón de los actos del ser humano; de ahí que la novela romántica española —tal como apunta Carnero— adolezca en este sentido de una gravísima limitación: «la poca audacia que demuestra al dar siempre una explicación racional a lo extraordinario, y la tosquedad con que plantea las explicaciones de carácter psicológico. Es sintomático el procedimiento por el cual se destruye el rico entramado de la ficción sobrenatural» (Carnero, 1973, pág. 15). Palabras que encuentran confirmación en numerosos relatos del género. Recuérdese la novela *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco: cuando el fiel criado Millán encuentra el cuerpo de su señor, don Álvaro, «inanimado y frío, apartados los vendajes, desgarradas las heridas y toda la cama inundada en sangre» (Gil y Carrasco, 1844, pág. 139), la aparente muerte tendrá su explicación en páginas posteriores, al señalar el autor que todo se debió a la ingestión por parte de don Álvaro de un bebedizo preparado por Ben Simuel. A partir de este preciso momento la *muerte* de don Álvaro complicará la trama argumental: doña Beatriz, al estar convencida de su muerte y a instancias de su madre, se casará con el conde de Lemos, y don Álvaro, por despecho amoroso, decidirá ingresar en la Orden del Temple. La aparición de un personaje misterioso se realiza en Gil y Carrasco como si de un espectro se tratara: «Si el sepulcro rompiese alguna vez sus cadenas, sin duda creería que la sombra de don Álvaro era lo que así se le aparecía. El caballero se alzó lentamente la celada y dijo con una voz sepulcral: ¡Soy yo, doña Beatriz!» (*Ibíd.*, págs. 165-166). No menos interesante es el caso de la novela *Sancho Saldaña*, al describir su autor, Espronceda, duelos que tienen toda la apariencia de un desenlace fatal, pues los contendientes reciben terribles y mortales heridas, como Saldaña, con el yelmo partido en dos y «echando un río de sangre por ojos, orejas y narices»; o Hernando, cubierto de sangre y emitiendo suspiros muy parecidos a los estertores de un moribundo. Ambos curarán de sus heridas, no por causas sobrenaturales sino por la ciencia de un personaje, el judío. Muertes aparentes, cadáveres mutilados, regueros de sangre los encuentra el lector en la novela de Espronceda en la figura de Usdróbal, dado por muerto en un principio y *resucitado* al final de la novela para defender a Zoraida de las acusaciones formuladas en el Juicio de Dios. La nueva aparición se explica no como un hecho sobrenatural, sino simplemente porque Usdróbal cambió sus ropas con las de un cadáver terriblemente mutilado y ensangrentado.

Recursos no menos insistentes que los anteriores aparecen en las descripciones de ambientes: pasadizos ocultos, subterráneos, puertas secretas. En la citada novela de Espronceda la bella Zoraida, conocedora de los complejos laberintos del castillo, aparece y desaparece ante el estupor de la soldadesca. Tales apariciones harán posible que a Zoraida se la considere como un ser demoníaco o sobrenatural, con poderes mágicos. Algo parecido en lo que atañe a pasadizos ocultos sucede en *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, cuando don Enrique de Villena, sonriendo con expresión sardónica, pulsa un resorte oculto que le hace desaparecer de la habitación, como un espectro que se hunde en la pared o que se borra y desvanece al mirarlo detenidamente. No menos intere-



santes son los recursos utilizados por López Soler en *Los bandos de Castilla*, novela pródiga en episodios de idéntico matiz. Incluso su autor engarza las descripciones propias de la novela gótica con relatos no menos terribles y espeluznantes, acrecentándose así toda esta atmósfera que, aunque parezca irreal, tendrá una explicación lógica y coherente, como el episodio que dos damas protagonizan en una noche cerrada y con gran aparato eléctrico. Refugiadas en un panteón, Beatriz relata a Blanca una historia acorde con lo que sucede en su entorno, en donde se conjugan todos los elementos característicos de los relatos de terror: crujir de ramas, silbar del viento, panteones, aves nocturnas que irrumpen violentamente, espectros... Recursos narrativos que incidirán de igual forma en otras novelas de la época y en los productos llamados subliterarios o infraliterarios, como las novelas de folletín. Otro tanto ocurrirá en un determinado número de melodramas románticos, impregnados hasta la saciedad de todos estos elementos de fácil adaptación. Examinar los relatos históricos del Romanticismo sin tener en cuenta estos recursos estilísticos sería pecar de parcialidad. Analizarlos desde la exclusiva óptica ideológica o histórica sería, igualmente impreciso. Todos estos rasgos confluyen en la novela y sólo la calidad literaria del autor será capaz de desbrozar lo innecesario y superfluo para poder así dignificar un género literario que, aun con sus defectos, alcanza cotas de máxima popularidad.

### 7.2.3. La novela-crónica: Francisco Martínez de la Rosa

En las primeras páginas de este capítulo hacíamos alusión a los diversos géneros literarios ensayados por un mismo escritor. Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), autor que figura por derecho propio en un lugar señero de la dramaturgia romántica gracias a *La conjuración de Venecia*, publica una serie de obras de dispar estilo y contenido. A su producción teatral —incluida en las tendencias neoclásica y romántica— habría que añadir sus obras crítico-didácticas, poéticas e históricas. Polifacética labor en la que no podía faltar la incursión en un género que gozaba de un gran éxito editorial en la década de los años treinta. De esta forma, siguiendo la moda de la época, intentó una novela histórica, *Doña Isabel de Solís*, obra que a juicio de Menéndez Pelayo supone «una de las más lánguidas imitaciones que aquí se hicieron de Walter Scott, con haberlas tan lánguidas como *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, y el *Sancho Saldaña* de Espronceda» (1942, IV, pág. 288). Las concisas y precisas observaciones negativas de Menéndez Pelayo vienen a corroborar la escasa atención que la crítica ha prestado a este relato, excesivamente monótono y recargado con numerosas anotaciones eruditas.

*Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (1837) fue concebida por el autor en París, impresionado por la gran incidencia que Scott tenía por estos años en Europa. La Advertencia que figura al frente de la obra es harto elocuente, pues tras afirmar que se propuso escribir una novela histórica y tantear así las varias y difíciles sendas en la carrera de la literatura, señala que «por aquel tiempo había subido al más alto punto en Europa la fama de Walter Scott [...] El célebre Manzoni daba a luz una obra de esta clase, bastante por sí sola para mantener

en la nueva palestra al antiguo nombre y la gloria de Italia». El plan de la obra aparece también trazado por el propio Martínez de la Rosa en la Advertencia: «Debo solamente añadir que la primera parte de esta novela (que al cabo sale a luz después de haber dormido algunos años entre mis borradores) comprende sólo hasta el momento en que el rey de Granada se desposó con doña Isabel de Solís [...] pero si Dios me concede salud y sosiego, proseguiré a ratos perdidos mi obra hasta llevarla a debido término, que será, naturalmente, después de la toma de Granada, al referir los últimos acontecimientos concernientes a aquella mujer singular».

Martínez de la Rosa no sólo se propuso imitar a Walter Scott, sino que también quiso emular el mundo de ficción que con anterioridad había dado vida a la conquista de Granada. Las notas que figuran en la Advertencia del primer libro de *Doña Isabel de Solís* apuntan a las obras de autores extranjeros que ya habían dado vida e interpretado con acierto el tema por él escogido: «Mediaba también la circunstancia de haberme propuesto desde un principio que el asunto de la novela fuese peculiar de Granada, pues había notado, no sin satisfacción y complacencia, que tales argumentos encontraban favorable acogida [...] habiendo proporcionado no escasa gloria a los que los habían manejado con más o menos acierto, empezando a contar por el *Gonzalo de Córdoba* de Florian, continuando por *El último Abencerraje* de Chateaubriand, y concluyendo por las obras de Washington Irving». La documentación utilizada, el acopio de material noticioso sobre la época y el exceso de datos referidos a los personajes que pueblan estas páginas convierten al relato en una especie de crónica novelada. El material científico es tan abrumador que merma la propia agilidad del relato. Es obvio que el autor de novelas históricas se documenta sobre el contexto social en el que se desarrolla la acción para ofrecer así una cierta verosimilitud. El justo equilibrio entre el mundo de ficción y el hecho histórico debe reinar en la novela. Martínez de la Rosa, definido tantas veces como hombre de justo medio, no pudo, sin embargo, lograr ese equilibrio en su relato, pues las numerosísimas notas eruditas que aparecen en la novela —un total de 333— demuestran hasta qué punto el autor no supo fantasear sobre el tema escogido. *Isabel de Solís* no será una buena novela, pero sí una excelente crónica novelada en la que el autor analiza con especial detenimiento los múltiples aspectos que configuran la realidad histórica escogida, desde los usos y costumbres de la época hasta los más mínimos movimientos o hechos de los personajes históricos, en detrimento de la propia acción novelesca.

#### 7.2.4. El pastiche estilístico: Serafín Estébanez Calderón

El éxito alcanzado por la novela histórica en España motivó que Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), reputado y festivo escritor costumbrista, aportara, al igual que los escritores anteriores, un relato novelesco —*Cristianos y moriscos. Novela lastimosa*— en el que se teje una muy breve relación de los infelices amores entre un caballero cristiano y una morisca en la época de Carlos V. La novela, editada en 1838, figuraba como el primer relato de una serie, «Colección de novelas originales españolas», destinada a la publicación de diversas novelas de corte

romántico; sin embargo, esta colección, planeada conjuntamente con Luis Usoz y Río, no se llevó a la práctica. El modelo de esta fracasada «Colección» habría tal vez que buscarlo en las que se habían publicado con anterioridad a *Cristianos y moriscos*, como las de Cabrerizo o Repullés.

Estébanez Calderón, hombre culto, refinado, docto en lengua árabe y numismática, bibliófilo empedernido y escritor castizo, no supo, sin embargo, tejer una historia a la manera de los grandes maestros del género. Sus aciertos radican en la espléndida evocación de un pasado descrito con gran exactitud. Su formación libresca y su especial vocación por la descripción y análisis de tipos y escenas dan vida a un relato en el que se plasma con gran acierto el desarraigo del pueblo musulmán y el choque de dos civilizaciones distintas: cristianos y moriscos. Tal vez lo menos afortunado sea la historia de don Lope y Zaida, relación amorosa un tanto desvaída que acaba de forma trágica e inverosímil. La novela pasó prácticamente inadvertida en su época. Tan sólo breves reseñas en la prensa, que destacaban la perfecta ambientación y riqueza del lenguaje. El periódico *Nosotros* (1839, número 216) y *El Correo Nacional* (1839, número 501) destacaron la singular belleza del lenguaje y la calidad de las descripciones. Sin embargo, en lo concerniente a las diversas situaciones que configuran la trama novelesca los juicios fueron negativos. Sin lugar a dudas lo más acertado de la novela es la cuidada ambientación, documentación que nunca traspasará el umbral literario, como si Estébanez tuviera sumo cuidado en no convertir su relato en una historia novelada. Sus conocimientos relativos a la época, así como su bien ganada y merecida fama de bibliófilo, no se perciben en *Cristianos y moriscos*. El estilo, aunque cuidado, peca de cierta afectación a causa de los numerosos arcaísmos. Una novela, en definitiva, que si bien puede figurar en los anales de la novela histórica romántica, no por ello deja de ser un producto de mediano valor. El lugar señero de Estébanez está en su obra costumbrista, en sus *Escenas andaluzas*.

### 7.2.5. El modelo de Walter Scott

La novela histórica de origen romántico aparece entre 1823 y 1830, fechas que nos remiten a novelas clásicas del género y de clara imitación del estilo de Walter Scott; sin embargo, la crítica literaria sostiene con argumentaciones válidas que *El Rodrigo. Romance épico* (1793) de Pedro Montengón es la primera novela romántica española. La trama amorosa, el trasfondo pintoresco, la aparición de lo fantástico y maravilloso, así como las intrigas cortesanas que aparecen en el relato de Montengón, constituyen la prueba evidente de que estamos ante un relato de honda raigambre histórica (Carnero, 1990a). *El Rodrigo* es también para Sebold el primer ejemplo de este tipo de novelas, pues Montengón, al utilizar la voz *romance* en el título, es consciente de su propósito: novelar una historia. Como afirma Sebold, «antes de 1760 *novela* se había convertido en término para narraciones extensas. Mas Montengón daba su beneplácito a *romance*, voz que en la Edad Media había denominado la relación extensa, inverosímil, fantástica, en prosa o verso, del cronista *romancista*, que sólo sabía la lengua vulgar, en oposición a la historia más fiel de cronista *sciente*, que sabía latín. *Romance* [...]



lejos de ser un extranjerismo introducido en los últimos decenios del Setecientos [...] es un vocablo castellano rehabilitado por estudiosos tan serios como Tomás Antonio Sánchez» (1992, pág. 104).

#### 7.2.5.1. Rafael Húmara y Salamanca

La imitación de la novela scottiana puede iniciarse cronológicamente en 1823 con Rafael Húmara y Salamanca o en 1828 con Telesforo de Trueba y Cosío. La novela de Húmara —*Ramiro, conde de Lucena*— se publicó en Madrid en 1823, fecha muy temprana y que coincide con la de novelas de corte sentimental y moralizante. Al igual que la mayoría de los relatos históricos posteriores, *Ramiro, conde de Lucena* pertenece, según Donald L. Shaw, «a esa ala del Romanticismo cuyos representantes miraban hacia atrás con nostalgia los valores cristianos y caballerescos incontaminados de la Edad Media» (1988, pág. 121). La novela de Húmara es un relato netamente histórico, redactado con pulso seguro e inmerso en un universo novelesco de indudable filiación romántica gracias al perfecto engarce entre lo puramente aventurero y lo amoroso.

El relato, que empieza *in medias res*, se muestra no sólo sumamente respetuoso con la Iglesia y con la fe cristiana, sino que también aparece como portador de los más altos valores tradicionales. En *Ramiro, conde de Lucena* todo es hermosura, belleza, sensibilidad. Tanto en el bando cristiano como en el musulmán se aprecian las nobles virtudes: caballería, patriotismo y honor. Un relato que glorifica las hazañas del pasado y armoniza con acierto el tema del amor y la muerte. Ensayo juvenil, como diría Húmara, basado en las noticias «que nos transmiten los *Anales de Sevilla* y la *Crónica del rey San Fernando*» (1828, pág. XX), y considerado por la crítica como novela precursora del género. Vicente Llorens sitúa *Ramiro, conde de Lucena* dentro de la época prerromántica, afiliándola a la corriente francesa iniciada por Madame Cottin (1968, pág. 298), autora elogiada por Húmara en el breve Discurso preliminar que figura al frente de *Ramiro*. La novela de Madame Cottin —*Matilde*— es todo un ejemplo a seguir, pues el espíritu caballeresco que envuelve las Cruzadas y la conversión de Saladino al cristianismo fueron páginas modélicas que no pasaron inadvertidas entre los maestros del género. Recordemos la conversión al cristianismo de Zaida momentos antes de expirar, o el tono moral que subyace a lo largo del relato. Aun así la novela podría pasar, según Ferreras, por scottiana (1976, pág. 108).

En *Ramiro, conde de Lucena* puede apreciarse la huella de Scott, especialmente en aquellas páginas dedicadas a la descripción de personajes y ambientes. Influencia tímida a la que se uniría también la de otros novelistas adscritos a un género pródigo en situaciones cruentas; de ahí que pueda interpretarse el relato de Húmara como «una novela melodramática truculenta» (Shaw, 1988, pág. 123), hilvanada con episodios de pasión, de traición y de celos funestos que culminan con la muerte de los protagonistas. Para el citado crítico las referencias al amor, a la fatalidad y a la pasión desenfrenada serán rasgos constitutivos del Romanticismo. Sin embargo, la formación intelectual de Húmara, al estar en perfecta armonía con los valores del siglo de la Ilustración, impidió que adoptara

la visión trágica del Romanticismo más genuino. Visión latente no contrapesada por la intervención de la Providencia, sino por el heroísmo físico y moral. Precisamente será este heroísmo el que evite el adulterio de Ramiro y permita el perdón de su esposa y el arrepentimiento de Zaida. Aun así Húmara tropezará con el problema de presentar al protagonista desde una doble perspectiva, como un delincuente y un héroe moral al mismo tiempo, condicionamientos que son causa de la debilidad de la obra, pero que ilustran el conflicto interno de la sensibilidad romántica.

### 7.2.5.2. Telesforo de Trueba y Cossío

Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835) fue, al igual que Húmara, difusor e imitador del género iniciado por Scott. Su obra literaria no sólo se limita al género novelesco, sino también a otros campos de la literatura, desde comedias, melodramas o tragedias publicadas en castellano —*Anteojos para cortos de vista o Casa del marqués de España*, *El precipicio o las fraguas de Noruega*, *La muerte de Catón*, *Elvira y Miraldo*, *Los caballeros de industria o el novio de repente*, *El seductor moralista*, *El veleta*, *Casarse por cincuenta mil duros*, *Los amores de novela*, *Dios nos libre de gallegos o el loco por fuerza*— hasta juguetes cómicos o zarzuelas de escaso valor, como *El capricho peligroso*. Corpus literario en castellano al que habría que añadir sus composiciones poéticas, sus discursos parlamentarios y artículos políticos publicados en la prensa de la época. La revista *El Artista* difundiría otra faceta de Trueba y Cossío: la de traductor de la obra de Byron, pues publicó en sus páginas *El sitio de Corinto*.

Frente a este corpus literario realizado en castellano, Trueba publicó en inglés una serie de novelas históricas y biografías relacionadas con la conquista española —*The life of Hernán Cortés* y *The conquest of Perú*— en íntima conexión con su experiencia como emigrado en Inglaterra, engrosando así la lista de afamados hombres de letras españoles (como José Joaquín de Mora, Antonio Alcalá Galiano, Pablo Mendibil, Valentín Llanos) que se dieron a conocer gracias a sus producciones literarias escritas en inglés (García Castañeda, 1978, 1991; Llorens, 1967). Trueba y Cossío publicó en 1828 la novela histórica *Gómez Arias or the moors of the Alpujarras*, de clara influencia scottiana. El tema no era nuevo en los anales de la literatura española, pues ya había sido tratado por Luis Vélez de Guevara en su comedia *La niña de Gómez Arias* y refundido más tarde con pleno acierto por Calderón en su obra de idéntico título. Trueba utilizó igualmente las *Guerras de Granada* de Ginés Pérez de Hita como cantera de material histórico para su relato: rivalidades entre cristianos y musulmanes, episodios históricos relacionados con los Reyes Católicos o personajes de la época. La fuente literaria más significativa sería la de Calderón, aunque Trueba varió ciertos episodios que no agradaron ni convencieron a Menéndez Pelayo: «De Calderón tomó la historia entera de Gómez Arias y de Dorotea, a quien él llamó Teodora; motivó la fuga de su heroína no bien justificada en el drama; extremó su pasión y sus celos hasta el punto de hacerla atentar contra la vida de su amante; puso un grado más de maldad en el carácter de Gómez Arias, que

vende a sangre fría, y con intención trazada muy de antemano, a Teodora, y varió erradamente según pienso el desenlace» (1942, VI, pág. 115). Modificaciones que a juicio de Llorens no son tan desafortunadas, puesto que se adecuaban a la sensibilidad romántica de la época (1968, pág. 268).

Un año más tarde, 1829, publicó su segunda novela histórica, *The castilian*, en la que el influjo de Walter Scott es, una vez más, evidente. Trueba reconstruye la España de don Pedro el Cruel, personaje histórico tratado desde múltiples perspectivas por novelistas y dramaturgos. Para la elaboración de su novela se atuvo a la *Crónica* de Pero López de Ayala, aunque el don Pedro de Trueba no es precisamente el que figura en los anales históricos. Al igual que muchos novelistas españoles, Trueba siguió fielmente el modelo de Scott, pues situó en un segundo término al personaje histórico. De esta forma el fiel vasallo don Hernando de Castro, el don Ferrando de la *Crónica* de Ayala, ocupa un lugar privilegiado en la narración, siendo por derecho propio el verdadero protagonista. Trueba se complace en adornarlo con todas las dotes de valor, de generosidad y de adhesión al monarca. Si bien es verdad que *The castilian* es un relato en el que las aventuras se suceden vertiginosamente, no menos cierto es también que bajo la textura de la propia peripecia argumental se encuentra un tema de grato sabor para los exiliados románticos: la identificación del contexto histórico medieval con el contemporáneo. Este propósito no será exclusivo de quienes vivan en condición de exiliados; se da también entre aquellos escritores que, aun viviendo en España, censuraron comportamientos y decisiones políticas de su época fácilmente identificables con los que aparecen en el mundo de ficción de sus novelas, como en el conocido caso de *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, en el que el lector identifica con claridad la expoliación de la Orden del Temple con la desamortización de Mendizábal. Con razón señala Llorens que «*The castilian*, como *El moro expósito* de Rivas o el *Don Opas* de Mora, constituye un buen ejemplo de la evasión romántica de los emigrados. Se huye hacia el pasado, pero proyectando sobre éste el agitado mundo contemporáneo. Al trazar el cuadro de Castilla dominada por un tirano como don Pedro y envuelta en una guerra civil, con su secuela de intervenciones extranjeras, el patriota liberal de 1823 tenía ante sus ojos la España de su tiempo» (1968, pág. 269). Es evidente que el asunto de su novela atraería no sólo a un público extranjero sino también al español, pues Trueba llevó a su mundo de ficción un episodio histórico que tendría años más tarde feliz acogida entre los escritores españoles. Recordemos los romances históricos que dedicó el duque de Rivas a las escenas de Montiel o los no menos conocidos dramas de Zorrilla *El zapatero y el rey* y *El molino de Guadalajara*.

Tras publicar en 1830 *The Romance of History: Spain*, conjunto de 24 narraciones de carácter histórico legendario, aunque sin forma ni unidad novelesca. Trueba puso punto final a su labor como narrador de temas históricos, aunque no por ello olvidó el género novelesco, pues publicó *The incognito*, novela de costumbres españolas, y *Salvador the guerrilla*, relato en el que se percibe la influencia de Fenimore Cooper y cuyo asunto está tomado de la Guerra de la Independencia. *The Romance of History: Spain* es un conjunto de leyendas ordenadas cronológicamente, precedidas de un resumen sobre los acontecimientos históricos del período en que se sitúan los hechos. A través de este corpus litera-



rio, Trueba se propone recorrer por entero todo nuestro entramado histórico, desde la caída del imperio visigodo (*Don Rodrigo* es la primera leyenda que figura al frente de la colección) hasta los últimos reyes de la Casa de Austria.

### 7.2.5.3. Ramón López Soler

Al igual que el anterior escritor y otros menos afamados que figuran en páginas posteriores, las referencias bibliográficas en torno a sus obras son escasas. Por ejemplo, la célebre *Galería de la Literatura Española* de Antonio Ferrer del Río (Madrid, 1846) prescinde de López Soler (1806-1836). Ni siquiera en la extensa y copiosísima relación de autores que figura en el *Complemento de la Galería* se incluye su nombre. En lo concerniente a su labor periodística —recorremos sus artículos publicados en *El Europeo*, *El Constitucional*, *El Vapor*, etc.— la crítica de la centuria pasada y comienzos del siglo xx lo ha silenciado: sirva como botón de muestra la obra de Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. De igual forma, sus trabajos dados a la prensa madrileña brillan por su ausencia en los catálogos publicados en el siglo xix, como el realizado por Hartzenbusch —*Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (1894)—, que ignora las colaboraciones de López Soler en la *Revista Española* y en *El Español*. No menos escasas son las noticias sobre determinadas composiciones poéticas o novelas publicadas bajo distintos seudónimos.

En el año 1830 publica López Soler *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne* en la imprenta valenciana de Cabrerizo, relato que inicia un tipo de aventuras de clara imitación scottiana que tendría feliz continuación a lo largo del siglo xix. López Soler señala en el prólogo de su novela que su intención no es otra que la de «dar a conocer el estilo de Walter Scott y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como los de Escocia y de Inglaterra». En este mismo prólogo, López Soler advierte a los lectores que se trata del ensayo de un tipo de novela desconocida en España, y señala igualmente que es necesario fundir la verdad histórica con la verdad moral, justificando los anacronismos en aras de la amenidad y exactitud del relato. Tal confesión de intenciones, especialmente la referida a la imitación de Scott, mereció una serie de críticas negativas, excesivamente duras, que tachaban a López Soler de plagiario. Esto, creemos, fue el motivo de que se silenciara su nombre en años posteriores, como en la ya citada *Galería de la Literatura* de Ferrer del Río. Sin embargo, fue necesario llegar hasta el siglo xx para demostrar que López Soler no fue simplemente un fiel remedador o servil traductor, sino un autor que aportó también destellos originales, tal como señala Peers (1926, págs. 12-39).

En este sentido se puede afirmar que López Soler fue el primero en ensayar un tipo de novela que se adecuaba perfectamente al sentir de la época. Varios son los relatos, a nuestro juicio, que lo corroboran. Por una parte, su novela *Jaime el Barbudo*, basada en las correrías y hazañas de un bandido que asoló las tierras del sureste español. El subjetivismo y la peculiar visión individualizada de los hechos hacen posible que López Soler novele una biografía apenas sujeta a la

realidad. La deformación de los hechos y la presentación del protagonista desde la peculiar óptica del autor convierten al relato en una historia de amor, en la que Jaime el Barbudo sólo es un eslabón en esta cadena rocambolésca. Lo importante es la relación amorosa entre dos jóvenes, injustamente perseguidos por quienes detentan el poder. Tal serie de despropósitos sólo la puede solucionar un bandido noble y generoso, que pondrá toda su astucia en la empresa. Al final él será quien solucione tal desaguisado, quien imponga su ley, la justa, la verdadera; la otra, la que emana del poder o de quienes dicen estar al lado de la justicia oficial, quedará en tela de juicio, malparada. No es un episodio histórico, lo único real es el nombre del bandolero; ni siquiera la ambientación remite al lector al contexto geográfico mencionado por el autor. Aun así, se trata de la primera novela de bandidos, tipo de relatos que más tarde tendría notable descendencia, como en Fernández y González.

López Soler fue también el introductor en España de una modalidad de relato en la que se ensalzan las aventuras y desventuras de otro ser marginado por la ley: el pirata. Su novela *El pirata de Colombia* es un auténtico canto a la libertad, un relato en el que su protagonista, Roberto Gibbs, reivindica con orgullo su independencia, libertad y rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones éticas le parecen irrisorias y absurdas; un canto a la piratería prácticamente idéntico al posterior de Espronceda en *Canción del pirata*. López Soler se adscribe así a un tipo de literatura en el que aparece un singular número de tipos marginados por la sociedad, desde rebeldes, bandoleros, piratas, proscritos, hasta expósitos, huérfanos, mendigos, cautivos o suicidas. Frente al patetismo, melancolía y sentimentalismo del segundo grupo aparecerán los rebeldes y célebres bandoleros o piratas que cautivarán al lector por su alto concepto del honor, gallardía y audacia, héroes románticos immortalizados por autores extranjeros como Goethe, Schiller, Byron, Hugo, Manzoni. La novela de López Soler es la primera muestra en la literatura romántica española de un tipo de aventuras en las que el navío, símbolo de la libertad, se adecua con total perfección al estado anímico del protagonista, satisfecho y orgulloso de su condición por creer que él «es el verdadero rey de los mares, el único ser que puede jactarse en el mundo de ilimitada independencia, sin reconocer ley ni predominio alguno, tan insensible a las pompas de la vanidad como al orgullo de la insolente medianía» (1832, págs. 44-45).

Si López Soler puede considerarse el introductor de este tipo de obras en España, no menos interesante es el resto de su producción novelística, como *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, relato en el que se cotejan dos formas muy distintas de entender la vida. Por un lado, la joven de buen tono, afrancesada, inmersa en lecturas de «tumba y hachero»; por otro, el ejemplo modélico, la mujer aferrada a los valores tradicionales. López Soler se propuso imitar al conocido y popular Scribe, confesando con inusual modestia, al igual que en *Los bandos de Castilla*, sus fuentes literarias. El resto de su producción novelística puede adscribirse al género primordial de la época, la novela histórica. En *Enrique de Lorena* se describe la desgraciada historia de los amores de Enrique III de Francia. *Kar-Osman* está basada en los avatares amorosos de un capitán griego con una joven noble española. Un relato que no puede considerarse genuinamente histórico, tal como afirma el propio López Soler en el prólogo, aunque la peripecia argumental

transcurra en el siglo xvi. De la influencia de Scott pasó a la de Víctor Hugo, cuya conocidísima obra *Nuestra Señora de París* imitó en *La catedral de Sevilla* (1835).

Lo verdaderamente relevante en López Soler es que *Los bandos de Castilla* tuvo una inmediata resonancia en los ámbitos literarios contemporáneos, erigiéndose con toda propiedad en el modelo a seguir entre los escritores españoles. De ahí que sea ocioso discutir sobre el valor estilístico y la originalidad de la novela, pues lo que importa es subrayar que fundó una tendencia novelesca nueva que perduraría durante casi un siglo.

Los hechos que se narran en *Los bandos de Castilla* nos remiten casi literalmente a *Ivanhoe*, como la detallada descripción del torneo y las acciones que culminan al final del relato en la batalla de Aivar entre aragoneses y castellanos. No faltan en esta novela las historias fantásticas ni los lances caballerescos, en los que se combinan con habilidad las rivalidades cortesanas. Un relato histórico con panteones, castillos, bosques, noches cerradas, tempestades, recursos a los que se unen abundantes notas de lirismo y un léxico arcaizante perfectamente engarzado con la acción, y que sirve para adecuar la historia narrada con el contexto social de la época.

#### 7.2.5.4. Estanislao de Kotska Vayo y Lamarca

Con anterioridad ya nos habíamos referido a un tipo de novela en el Romanticismo en el que se apreciaba una fuerte relación entre lo narrado y un suceso ocurrido en los años inmediatos, conocido por los contemporáneos. *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina. Historia trágica*, de Estanislao de Kotska Vayo y Lamarca (1804-1864), publicada por Cabrerizo en 1829, se ajusta a este modelo. Sin embargo, Vayo introduce una amplísima gama de recursos de ilustre tradición romántica, como bandidos, cuevas o grutas, raptos, misterios... Elementos que envuelven una historia amorosa que finaliza trágicamente a causa del ya mencionado terremoto ocurrido en la Vega Baja del Segura.

De mayor importancia en el novelar de Vayo es su relato *La conquista de Valencia por el Cid*, aparecida tan sólo un año después de *Los bandos de Castilla*. La imprenta de Mompié fue la encargada de publicar una novela que figura por derecho propio entre las maestras del género. La crítica no la desatendió, siendo precisamente un afamado escritor de la época, Estébanez Calderón, quien emitió toda suerte de elogios desde las páginas de las *Cartas Españolas*. El mismo Vayo era consciente de las dificultades que podían surgir a cualquier escritor de novelas históricas si el tema escogido se circunscribía a un específico y concreto marco geográfico, dificultad que podía alcanzar mayores proporciones si el personaje histórico novelado era protagonista de numerosas hazañas. Esta dificultad la consideraba también en lo tocante a la descripción del paisaje; de ahí que la falta de variedad en las escenas y descripciones del país hubiera de suplirse por precisión con la pintura de las costumbres, con la hermosura del lenguaje y con inspirar el mayor interés en la narración. Esta preocupación por el lenguaje se percibe en toda la novela, y no sólo en las descripciones ambientales o costumbres morunas, sino también



en los diálogos que frecuentemente aparecen en la novela. Estilo arcaizante que en ocasiones alcanza proporciones un tanto ampulosas, pero no por ello desafortunadas si lo comparamos con el utilizado en otros relatos del género. Esta ampulosidad está motivada por la necesidad de ofrecer un relato verosímil en el que el honor y la honra se conjugan admirablemente gracias a la elección de un lenguaje adecuado a la condición social de los personajes. La veracidad y la originalidad de su relato serán, igualmente, motivos destacados por Vayo, como si con ello quisiera erigirse en el primer escritor de novelas históricas que prescindió de la huella o influencia extranjera: «Por último, cualquiera que sea la opinión que la indulgencia del público imparcial forme de este escrito, no deberá echar en olvido el lector que esta novela es original española, y que en toda ella no hay ni un pasaje ni una palabra copiada de los novelistas extranjeros». La rudeza bélica del relato o la impetuosidad de la trama no impiden que se filtren en las páginas de *La conquista de Valencia* una suave melancolía y cierta sensibilidad a lo Chateaubriand. El Cid aparece sumamente idealizado como el héroe nacional por excelencia. Pero tal vez lo más significativo de la novela sea la ausencia de escenas truculentas o venganzas terribles y despiadadas. Ni siquiera el relato tiene un final trágico. Lo novedoso en él radica, precisamente, en ello, pues la novela finaliza de forma triunfal, sin muertes violentas ni situaciones melodramáticas.

Menor importancia tuvieron *Los expatriados o Zulema y Gazul*, publicada en 1834, que refiere la expulsión de los moriscos de Valencia en el siglo XVII, y *Juana y Enrique, reyes de Castilla*, en 1835. De distinto signo sería *El Voyleano o la exaltación de las pasiones*, obra primeriza de carácter psicológico cuyo asunto ocurre en la Guerra de la Independencia. No faltan en este corpus literario relatos de honda raigambre costumbrista, como *Las aventuras de un elegante o las costumbres de ogaño*, publicada en 1832. Vayo puede considerarse por méritos propios fiel representante de la llamada corriente romántica catalana, escuela que como es bien sabido adoptó tempranamente la obra literaria de Scott. La influencia del escritor escocés subyace en sus relatos, por mucho que Vayo se empeñara en demostrar lo contrario, tal como manifiesta en el ya citado prólogo que figura al frente de *La conquista de Valencia*. Sus aciertos radican en la corrección de la prosa y en el estilo, y aun así encontramos ciertos amaneramientos que afean sus narraciones.

#### 7.2.5.5. Mariano José de Larra

Una prueba más del éxito del género lo es la novela *El doncel de don Enrique el Doliente*, escrita por el prosista más relevante del Romanticismo español. Su merecida fama no resultaría, precisamente, de su novela, ni de obras teatrales, adaptaciones o traducciones. Larra es, ante todo, un escritor costumbrista, un periodista que llevó el artículo de costumbre hasta cotas de difícil superación. *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) ha sido considerada por la crítica con dispar criterio. Para un determinado sector de la misma, la novela supone una evidente prueba de las escasas dotes de narrador del autor. José Bergamín

es en este sentido tajante en sus apreciaciones: «No tenemos por qué abrumar su recuerdo con la tremenda prueba acusatoria que podría formársele como novelista y autor dramático, fracasado, suicidado, por falta de imaginación» (1972, pág. 17). No menos mordaz se había mostrado con anterioridad Julio Nombela, que ridiculiza el *Doncel* a través de una muy personal e irónica interpretación de los hechos que se desarrollan en la novela (1908, págs. 119-139). Opiniones contradictorias y más ajustadas a la realidad se observan en estudios más recientes. Así José Luis Varela, si bien considera que en el relato de Larra existen deficiencias de información, anacronismos y algún que otro desmayo narrativo, cree no menos cierto que todas estas imperfecciones «son incapaces de atenuar la admiración que suscita en nosotros esta larga novela, que contiene muchas páginas escritas con auténtico estro y aun deliberado garbo cervantino» (1978, pág. 11).

Larra no prescinde de ciertas palabras preliminares a fin de informar al lector sobre su actitud ante el hecho novelado: «Antes de enseñar el primer cabo de nuestra narración fidedigna, no nos parece inútil advertir a aquellas personas en demasía bondadosas que nos quieran prestar su atención, que si han de seguirnos en el laberinto de sucesos [...] han de menester trasladarse con nosotros a épocas distantes y a siglos remotos, para vivir, digámoslo así, en otro orden de sociedad en nada semejante a este que en el siglo XIX marca la adelantada civilización de la culta Europa» (I, págs. 1-2). Larra define a su novela como *narración fidedigna*; sin embargo, dicha intención no va a cumplirse, pues su escasa formación erudita le impediría, afortunadamente, acercarse a la historia a la manera de Martínez de la Rosa o Estébanez Calderón. Larra, a pesar de sus palabras, no intenta una reconstrucción histórica, sino que se sirve de un contexto histórico para contar la aventura de una pasión personal<sup>3</sup>. Él mismo se contradice en páginas posteriores, al afirmar «que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que el lector perdería el tiempo si tratase de irle

---

<sup>3</sup> *El doncel de don Enrique el Doliente* se centra en la figura legendaria del trovador Macías (siglo XV), enamorado con pasión inusual de Elvira, esposa de Fernán Pérez, servidor de don Enrique de Villena, personaje con fama de nigromante, desmentida en el relato. Don Enrique de Villena ambiciona ser maestre de la Orden de Calatrava, rango imposible de alcanzar por su condición de hombre casado; de ahí que haga desaparecer misteriosamente a doña María de Albornoz, su esposa, a fin de conseguir su propósito. Elvira, dama al servicio de doña María, acusa públicamente a don Enrique ante toda la Corte. El rey decide que combatan en Juicio de Dios el ofendido y un caballero que salga en defensa de la acusadora, doña Elvira. Macías será el defensor, pero ante el temor que este personaje inspira a don Enrique, éste optará por encerrarlo en los calabozos del castillo de Arjona, lugar en el que se encuentra presa también doña María de Albornoz. Los criados de Macías entran en el castillo para salvarlo, sin conseguirlo, pues Fernán Pérez le da muerte. Doña María de Albornoz consigue escapar del castillo y doña Elvira, sometida a continuos temores y dudas entre su amor a Macías y su honor, pierde el juicio. La figura de Macías está íntimamente unida a la tradición de «Macías el enamorado»; de ahí que el protagonista muera por amor. Final trágico resuelto hábilmente por Larra, pues la pasión amorosa y la exaltación romántica del protagonista se proyectan con sutil precisión en los momentos más terribles de la acción novelesca: el fatal destino que conduce irremediablemente a Elvira y Macías a la muerte.

a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno» (I, pág. 17). La intención es clara: para Larra lo más significativo es la historia amorosa, la pasión romántica que se desliza por un complicado y complejo laberinto de sucesos. Larra se documenta de manera ocasional, asistemática y desordenada, aunque se reserve como novelista lo más principal e interesante de la historia que novelescamente adultera y recrea. Macías es el propio Larra; Villena nada tiene que ver con la historia, y el ámbito histórico —intrigas por el maestrazgo de Calatrava— sólo está concebido para ofrecer un mayor realce a los sentimientos de los protagonistas. Para lo inventado, según José L. Varela, Larra «se cobija en el principio de verosimilitud; para lo reconstruible, en el de veracidad, tal como puede alcanzarla la *ciencia histórica* del tiempo y la del propio escritor» (1978, pág. 14).

En lo concerniente a las fuentes literarias utilizadas por Larra en *El doncel de don Enrique el Doliente*, el lector advierte innumerables recursos utilizados por los maestros del género, desde complejos y oscuros laberintos hasta aventuras extraordinarias en las que se entrecruzan raptos y episodios del más claro sabor romántico. La influencia de Scott ha sido señalada por la crítica desde época temprana. Así Enrique Piñeyro observa que *El doncel de don Enrique el Doliente* «tiene enteramente la apariencia de una novela de Scott: el mismo corte, el mismo andar lento de la narración, diálogos largos, capítulos sin título, siempre prendidos de un epígrafe en verso, tomado generalmente de alguna balada o romance antiguo, y al principio de la obra una rápida ojeada sobre la historia y las costumbres de la época en que pasa la escena» (1904, pág. 16). Éstas son en síntesis las apreciaciones de un crítico que mantiene al mismo tiempo la originalidad de *El doncel*, pues tanto argumento como personajes y episodios son enteramente españoles. Mucho más rotundo en sus afirmaciones es Nicholson B. Adams, que define al relato de Larra como premeditada imitación de Walter Scott, aunque difiera en la forma de analizar las pasiones de su protagonista; de ahí que afirme que *El doncel* es mucho más romántico en su espíritu que las novelas del escritor escocés (1941, págs. 218-221). No siempre la crítica remite al lector a Scott; así Blanco García señala ciertos aspectos que más tarde se han repetido con cierta insistencia: junto a la tímida influencia de Scott, la presencia de Dumas y otros «autores franceses aficionados a las grandes catástrofes de la historia y a los dramas íntimos del alma; y por eso buscó un asunto en que desbordase la pasión y chocaran violentamente los afectos y los intereses» (1909, I, pág. 355). Presencia francesa que posteriormente apuntaría Peers, crítico que, si bien había señalado con anterioridad la presencia de Scott en la novela de Larra (1926, págs. 6-8), no duda en afirmar que existen grandes concomitancias entre este tipo de novelas y los relatos franceses pródigos en escenas efectistas y melodramáticas. Si Walter Scott no constituye el fundamento de su actividad novelística, sino el pasaporte estético que asegura la aceptación y vigencia genéricas, ¿a qué entramado narrativo y procedimiento pudo acogerse Larra para tener la seguridad de caminar con acierto? Según José L. Varela, la única explicación y solución se encuentran en el ejemplar modelo cervantino (1978, pág. 34-35): paráfrasis, refranes, invenciones curiosas, descripción de ambientes, intercalación de historias, utilización de recursos paremiológi-



cos, etc. Al mismo tiempo, la prosa quevedesca o situaciones propias de las comedias del Siglo de Oro, especialmente las de enredo. La diversidad de episodios, digresiones y desigual estilo merman la calidad literaria de la obra; por el contrario, su mayor acierto reside en la caracterización de los personajes, pues no en vano, tal como señala Llorens, Larra «fue lector asiduo del *Quijote*, y en vez de tipos de una pieza nos da una imagen más compleja y flexible de la naturaleza humana (1968, pág. 347).

Es obvio, pues, que aparentemente la influencia de Scott reside más en la propia arquitectura general del relato que en los aspectos subyacentes, y que nos remiten a otros autores no necesariamente extranjeros. Lo significativo, lo importante, es que por primera vez se trasponen las pasiones más íntimas del ser humano al mundo de la ficción. Una pasión romántica que ocupa un primerísimo lugar y que desplaza la característica reconstrucción arqueológica de las novelas históricas del Romanticismo.

#### 7.2.5.6. José de Espronceda

Tras la publicación de las dos primeras novelas editadas por Repullés —*El primogénito de Alburquerque* de López Soler, y *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra— aparece en el mercado editorial una tercera novela —*Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*— que formaría parte de la conocida y prestigiosa «Colección de novelas históricas originales españolas»<sup>4</sup>.

Espronceda (1808-1842) había comenzado la composición de su relato durante su destierro en Cuéllar, en el segundo semestre de 1833. La redacción de los dos primeros tomos debió finalizar, según Robert Marrast, hacia finales de dicho año, ya que el editor «presentó el manuscrito de ellos —así como el de los dos primeros volúmenes de *El doncel* de Larra— a la censura el 2 de enero del mismo mes. El 5 de febrero, editor y autor firmaban un contrato por el que Es-

<sup>4</sup> Según señala Espronceda, el asunto tiene su origen en la *Crónica de Sancho el Bravo* y otras crónicas referentes a la época histórica novelada, aunque de hecho prescinde de toda reconstrucción arqueológica. La acción se sitúa en la época del rey Alfonso X el Sabio y las guerras civiles que asolaron su reinado. Sancho Saldaña, partidario del rey Sancho IV de Navarra, se enfrenta a Hernando de Iscar, defensor de los intereses de los infantes de la Cerda. Las familias de los Saldaña y de los Iscar, dueños de tierras y castillos colindantes y unidas hasta este episodio histórico, trocarán su amistad por un feroz odio. Sancho Saldaña abandona a su enamorada Leonor, hija de don Jaime de Iscar, por una cautiva judía, Zoraida, de la que al cabo de un tiempo se cansa. Cuando pretende recuperar el amor de Leonor, los odios políticos ya han estallado. La lucha entre los dos bandos se entrecruza con las aventuras de una cuadrilla de forajidos, hombres libres, bandidos schillerianos, capitaneados por *El Velludo*, que raptará a Leonor a instancias de Sancho Saldaña. Tras innumerables peripecias, Leonor y Zoraida mueren. Saldaña acaba ingresando en la Orden de la Trapa y Hernando de Iscar busca refugio junto al rey de Aragón. Usdróbal, personaje que desde un principio forma parte de una cuadrilla de bandoleros al servicio de Saldaña, será el único capaz de hacer fracasar los proyectos de los traidores o malvados, auténtico desfacedor de entuertos que al final será armado caballero por el rey Sancho el Bravo en recompensa a sus servicios.

pronceda «se comprometía a entregar su novela, en seis volúmenes de 12 cuadernos impresos cada uno, antes del 31 de marzo de 1834» (1989, pág. 310). La documentación aportada por Marrast es contundente y demuestra hasta qué punto Espronceda tuvo que supeditarse a las exigencias de Repullés. Incluso, según el contrato, Espronceda se obligaba a rehacer las partes que pudieran ser suprimidas por la censura, y a redactar, llegado el caso, anuncios y prospectos. Por todo ello el empresario pagaría a Espronceda 1.000 reales por volumen entregado, hasta un total de 6.000.

La prensa de la época recoge puntualmente las sucesivas apariciones de los respectivos tomos que forman *Sancho Saldaña*, y esas reseñas contemporáneas nos transmiten la opinión de que fue un relato de escaso valor, mal planteado, excesivamente largo y farragoso. *El Labriego*, periódico dirigido por García de Villalta, define la novela, el 23 de mayo de 1834, como «rica y vasta colección de descosidos materiales, en los que cada página encierra un hermoso cuadro sin que entre todos haya armonía ni conjunto». Meses más tarde (2 de marzo de 1835) otra publicación madrileña, *El Eco del Comercio*, reseña la novela de Espronceda desde una óptica más condescendiente, pues elogia la fecunda imaginación del autor aunque censura la forma de enlazar los hechos históricos con los personajes de ficción. Antonio Ferrer del Río, tras aludir a la belleza de los cuadros que figuran en *Sancho Saldaña*, la despacha en una concisa nota más negativa que elogiosa: «Desterrado a la villa de Cuéllar, reunió materiales y compuso una colección de bellos cuadros, a que dio el nombre de novela: si corresponde al título que tiene, dista mucho de figurar el *Sancho Saldaña* en primera línea entre esa clase de producciones» (1846, pág. 241). Años más tarde, Blanco García valora muy desigualmente el *corpus* literario de Espronceda, pues a la par que elogia su producción poética censura *Sancho Saldaña*, «indigna de figurar al lado de sus versos» (1909, I, pág. 358). No menos tajantes son las palabras de Piñeyro: «Sucesión de cuadros con pretensiones históricas vagas, poca ilación e interés escaso» (1904, pág. 417). Julio Cejador, al igual de Menéndez Pelayo, la define con no poca animadversión: «Los seis tomos de su soporífera novela *Sancho Saldaña* muestran que no había nacido con la suficiente flema para novelar largo y tendido» (1915-1922, VII, pág. 183).

La negativa visión de *Sancho Saldaña* está también en función de la supuestamente nula originalidad creadora de Espronceda, como si el autor imitara de forma servil las novelas de Walter Scott. Peers, por ejemplo, señala las numerosísimas semejanzas entre *Sancho Saldaña* e *Ivanhoe*, comparaciones que demuestran que el poeta había leído con detenimiento dicha novela, no así otros relatos del escritor escocés que en nada influyeron en la suya, como *Quentin Durward*, *The bride of Lamermoor* y *The fair maid of Perth* (1926, págs. 40-69). Los recursos literarios utilizados por Espronceda, así como el complicado entramado novelesco de honda raigambre scottiana, han sido puestos de manifiesto por la crítica. Capítulo de influencias que no finaliza con las ya anotadas, pues también la crítica ha establecido un cierto paralelismo entre la novela *Los bandos de Castilla* y *Sancho Saldaña*, como en el caso de Samuels (1939, págs. 145-146), pues en ambos relatos aparecen episodios semejantes: rivalidad de familias por motivos políticos, raptos con idéntica intención, amenazas de muerte... Fuentes y concomitancias que remiten al lector a otras no menos significativas, como las señala-

das por Mazzei, crítico que aprecia una estrecha relación entre la novela de Espronceda y la *Crónica de Sancho el Bravo* (1935, pág. 49), influencia que casi con toda seguridad vendría propiciada por la lectura de la *Historia General de España* de Mariana, tal como señala Marrast, pues el citado historiador «le brindaba una documentación hartamente suficiente [...] Observación análoga al referirnos a las posibles fuentes de determinados fragmentos del *Pelayo* y de *Blanca de Borbón*; en el caso de *Sancho Saldaña*, la utilización de la obra de Mariana está fuera de toda duda» (1989, pág. 332).

Abrumador material noticioso y crítico que remite siempre al lector al mismo punto de partida: el nulo interés de la novela. El copioso material crítico existente sobre ella sólo se puede explicar por la proyección universal de la obra poética del autor. El amor imposible del protagonista, la desolación de Zoraida, la soledad de Saldaña tienen honda raigambre en el corpus literario de Espronceda. Sus problemas personales, al igual que en el caso de Larra, traspasarán el umbral novelesco para engarzarse y fundirse con los estados anímicos de sus personajes. Si bien es verdad que Espronceda no aporta innovación alguna en lo que respecta a la novela histórica, no menos cierto es que el relato se convierte de esta manera en una especie de manifiesto lírico. Las concomitancias entre Scott y Espronceda serán a simple vista ineludibles; sin embargo, analizadas desde la peculiar óptica del autor no serán tan taxativas. El mismo desenlace de *Sancho Saldaña* difiere del de *Ivanhoe*, pues Sancho fracasa rotundamente en la búsqueda del amor, como si la propia visión melancólica del autor —la vida como tragedia— se proyectara sobre su mundo de ficción. Para Espronceda el placer es una ilusión y la única solución es morir, tal como sucede en su novela: por el contrario, en *Ivanhoe* el héroe novelesco sale triunfante tras lograr superar un complicado laberinto de obstáculos.

La proyección autobiográfica encuentra perfecto acoplamiento en el entramado novelesco, incrustándose en el relato la personal forma de sentir la vida del autor, visión que ya había puesto en práctica Larra en *El doncel de don Enrique el Doliente*. La reforma del sistema penitenciario, la censura de los representantes de la justicia, la abolición de la pena de muerte, la libertad de expresión, serán motivos que el autor de novelas históricas introduzca en su mundo de ficción, como si el pasado histórico acogiera la expresión de ideas referidas al presente. De ahí que no sea extraño encontrar en *Sancho Saldaña* numerosas diatribas dirigidas contra la justicia o los poderes civil o eclesiástico. Enfocadas desde esta perspectiva, las concordancias o coincidencias entre el autor y Scott no son tan evidentes como a simple vista parecen.

#### 7.2.5.7. Juan Cortada y Sala

Menor importancia tuvo Cortada en los anales de la novela histórica española. Aunque más fecundo en cuanto a creación novelística que Larra, sus novelas pueden considerarse como auténticas rarezas bibliográficas. Cortada (1805-1868) fue en su tiempo un afamado escritor y reputado investigador y profesor de Historia. Sus colaboraciones periodísticas en el *Diario de Barcelona* y en el *Telégrafo* le granjearon fama de prestigioso periodista. Historiador, crítico, tra-



ductor —recuérdese su difundida y afamada traducción de *Los misterios de París* de Eugenio Sue—, así como su presencia en los más importantes círculos literarios de la época, fueron avales suficientes como para sentirse tentado por la ficción literaria.

Su primera obra —*Tancredo en el Asia. Romance histórico del tiempo de las cruzadas* (1835)— supone un duro ataque a las novelas de su época, basadas exclusivamente en modelos extranjeros. Su intención es clara: invitar a los escritores nacionales a que reconstruyan el entramado histórico propio con precisión y fidelidad, prescindiendo de aquellos elementos maravillosos e irreales que tanto perjudican al texto literario. El autor señala desde un principio la fuente histórica de su obra: la *Historia de las Cruzadas* de Michaud. Cortada no debió utilizar la versión francesa sino su traducción al castellano (1830). La fama y amplia difusión de la obra propiciaría, tal vez, la historia narrada por Cortada, iniciándose el camino que daría como fruto otro relato en el que la Orden del Temple ocupa un lugar privilegiado: *El templario y la villana*.

En la breve nota que figura al frente de *La heredera de Sangumí. Romance original del siglo XII*, editada en Barcelona en 1835, se hace alusión al éxito de la anterior obra, condición *sine qua non* para la publicación de ésta, basada en los hechos más relevantes de la época de Berenguer III. Se trata de una reconstrucción histórica bastante fidedigna sobre la actividad comercial y marítima de la Barcelona medieval. La fuente principal fue la célebre obra de Antonio de Capmany y de Montpalau *Memorias históricas sobre la Marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, publicada por Sancha entre 1779 y 1792. En su novela, Cortada prescinde de la división habitual por capítulos, sustituyéndolos por citas o epígrafes de afamados clásicos como Tasso, Ariosto, Maffei, Dante, Petrarca, Virgilio, Fenimore Cooper, Arlincourt, Ercilla, Moratín, Cienfuegos, etc.

La acción novelesca gira en torno a los amores de Gualterio de Manzonís y Matilde de Sangumí, dos jóvenes de noble alcurnia que terminan sus días de forma trágica. Duelos a muerte, rivalidades familiares, herencias como punto de desunión, caballeros cruzados, matrimonios por conveniencia... Sucesión de hechos en los que el protagonista sucumbe a su fatalidad trágica y la heroína, presa del dolor, fallece sobre la tumba de su amante. El relato está sujeto a una excesiva exactitud histórica, hasta tal punto que en ciertos momentos el autor parece evadirse de su mundo de ficción, mostrando una mayor preocupación por el interés histórico que por las aventuras y desventuras de sus personajes.

Años más tarde, Cortada publica un nuevo relato —*El rapto de doña Almodis, hija del conde de Barcelona Berenguer III* (1836)— ambientado en idéntico contexto histórico y con los mismos recursos estilísticos, aunque en él se acentúan ciertos aspectos que en la anterior novela aparecían de manera difuminada. En *El rapto de doña Almodis*, que versa también sobre los hechos históricos de la época de Berenguer III, la melancolía, la fatalidad y el misterio serán los auténticos protagonistas.

De mayor importancia e influencia sería su novela *El templario y la villana. Crónica del siglo XV* (1840), un tema que alcanzaría una gran difusión y éxito gracias a la posterior novela de Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*. Cortada se documenta una vez más con su habitual paciencia de erudito e investigador. El Archivo de la Corona de Aragón y el ya citado estudio de Michaud

serán las principales fuentes históricas por él utilizadas. Tampoco faltan en su novela las referencias a Francisco Diago —autor de una enjundiosa *Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona* (1603)— y Narciso Felú de la Peña, que en 1709 publicó unos *Anales de Cataluña*. Las obras de Mariana y Zurita serán igualmente aprovechadas por Cortada en lo referente al material histórico que sirve de ambientación y marco. Además de estos estudios incluye en sus notas la bula del papa Clemente V y otros documentos referidos a la Orden del Temple. La idea central de Cortada fue refutar las calumnias lanzadas contra los templarios en el *Misterium Baphometi Revelatum* de Hammer, libro que los acusa de idólatras. Cortada considera que la reputación de la Orden del Temple se ha establecido en los quinientos años que han seguido a su extinción, debida a falsas maquinaciones hijas de la envidia. La reivindicación de la Orden del Temple por parte de Cortada se evidencia a lo largo de un relato que describe las persecuciones e injusticias cometidas contra los representantes de esta orden religiosa. Las concomitancias con *El señor de Bembibre* son en ciertos momentos patentes. Sin embargo, el relato de Cortada se desliza por caminos distintos a los recorridos por Gil y Carrasco. El patetismo y las escenas melodramáticas, incluidos el suicidio de la heroína y la muerte violenta del protagonista, son aspectos no relacionables con *El señor de Bembibre*, donde el héroe ingresa en el Temple por un desengaño amoroso y la historia no tiene un desenlace violento. Todo ello sin tener en cuenta la perfecta ambientación y adecuación entre el sentimiento amoroso y el paisaje que figuran en *El señor de Bembibre*, en páginas de suma calidad literaria.

#### 7.2.5.8. **Patricio de la Escosura**

La actividad literaria de Escosura (1807-1878) en lo que a novela histórica se refiere coincide con el período de máximo esplendor del género en España. Su obra pertenece ya íntegramente a la llamada corriente nacional, alternativa a los modelos extranjeros citados en páginas anteriores. Su producción novelesca está distribuida en dos etapas. La primera, protagonizada por su relato *El conde de Candespina* (1832), evocación del turbulento reinado de doña Urraca de Castilla y de la minoría de Alfonso VII, novela de escaso interés y construida con total desaliño (hacinamiento de episodios, inverosimilitud y complicación de los lances, desorden de la narración y acumulación excesiva de digresiones).

Mayor importancia tuvo *Ni rey ni Roque*, escrita durante el destierro en Olvera y publicada en 1835. En esta ocasión, Escosura recoge la leyenda del pastelero de Madrigal, Gabriel de Espinosa, presunto rey de Portugal, desaparecido en 1578 en la batalla de Alcazarquivir. Como es bien sabido, a Espinosa se le procesó y fue condenado a muerte. Sobre este motivo Jerónimo de Cuéllar compuso una comedia que por primera vez llevaba a las tablas la figura famosa del falso rcy don Sebastián, el pastelero de Madrigal, precedente del drama de Zorrilla *Traidor, inconfeso y mártir*. Tanto en la obra de Escosura como en la de Zorrilla el pastelero no es un farsante o embaucador, sino el auténtico rey, a quien vemos organizar con otros portugueses establecidos en Castilla una conspiración para librar a Portugal del yugo opresor de un monarca extranjero: Fe-

lipo II. La conjura fracasa y cuesta la vida al presunto usurpador. El tema fue recogido también por el célebre escritor Manuel Fernández y González, autor que utiliza los mismos personajes y motivos novelados por Escosura.

Patricio de la Escosura aprovechó la ocasión para insertar en *Ni rey ni Roque* diatribas contra la Inquisición, desde una ideología liberal que analizaba la España de los Austrias, especialmente la de Felipe II, con óptica crítica. Por ejemplo, en el capítulo XI Escosura acusa a Felipe II de cobarde, cruel y fanático, hasta el punto de causar la muerte de su propio hijo, don Carlos, y la de su hermano, don Juan de Austria. Según la novela de Escosura, Felipe II, celoso de los éxitos de don Juan, hizo encerrar a las hijas de su hermanastro en un convento para impedir que se casaran y tuviesen descendencia. Como se puede observar, la novela es una interpretación libérrima de los hechos de este monarca, y acaso habría que buscar esta animadversión hacia la figura de Felipe II en las adversas circunstancias históricas vividas por el propio autor.

Tras un largo paréntesis de nula creatividad en lo novelesco, Patricio de la Escosura publicó *El patriarca del valle*, en 1846-1847. Libro desigual en el que el autor imita a Eugenio Sue, célebre por su novela *Los misterios de París*. La disposición de las estructuras narrativas, así como la utilización de los recursos propios del folletín —personajes malévolos y misteriosos, situaciones inverosímiles—, dan un resultado de escasa originalidad y pésimo gusto. Al final del relato triunfarán los héroes con un alto concepto del honor y la honra. Por el contrario, los malévolos recibirán el justo castigo. La ficción novelada se hilvana con los acontecimientos ocurridos entre la muerte de Fernando VII (septiembre de 1833) y la matanza de frailes acaecida en julio de 1834, aunque también se hace referencia a hechos históricos anteriores, como la emigración liberal de 1823 y la actuación del reaccionario partido político formado en España después de la revolución de 1820, que defendía el régimen absolutista y la pureza del dogma católico: los apostólicos. Aparecen igualmente personajes históricos de fácil identificación, como si con ello Escosura quisiera ofrecer en ocasiones una novela en clave.

Años más tarde, en 1850, publica Escosura la novela histórica *La conjuración de México o los hijos de Hernán Cortés*, basada en la conspiración tramada por un grupo de españoles para independizar la colonia y entronizar a un hijo de Cortés, asunto salpicado hasta la saciedad de los típicos recursos: raptos, duelos, amores apasionados... De escaso interés es igualmente el estilo, excesivamente farragoso y plagado de numerosísimas reflexiones morales. Las referencias históricas y los personajes son también censurables.

#### 7.2.5.9. Eugenio de Ochoa

Eugenio de Ochoa (1815-1872), polifacético escritor que ocupa un lugar señero en los anales de la literatura española gracias a su participación como fundador de *El Artista*, publicó una serie de cuentos y relatos de la más pura textura romántica. Como novelista es autor de *El auto de fe*, publicada en 1837 por J. de Sancha, amigo de Ochoa y editor, igualmente, de la publicación romántica *El Artista*.



Ochoa pone en práctica en su novela la casi totalidad de los recursos utilizados por Walter Scott, cuya obra conocía y admiraba. Los recursos literarios utilizados por Ochoa son netamente románticos: bandidos generosos, castillos encantados, brutales asesinatos, damas enamoradas hasta más allá del sepulcro, decapitaciones, gritos horripilantes, trovadores que cantan sus lamentos amorosos al pie de edificios góticos, envenenamientos. Situaciones melodramáticas y truculentas engarzadas con un episodio histórico —la muerte de don Carlos, hijo de Felipe II— que dan a la novela un tono realmente inverosímil y fantástico.

La interpretación libérrima de la Historia de España es patente desde el principio hasta el final, de suerte que los amores de Carlos e Isabel parecen más legendarios que históricos. El envilecimiento de Felipe II se evidencia desde el principio hasta el final del relato, pues su sola presencia causa terror, obsesionado por los autos de fe y espectador morboso de los horrores cometidos por la Inquisición. Ochoa apoya su relato con toda suerte de comentarios a fin de destacar el negativo comportamiento de Felipe II. En una nota que figura al frente de *El auto de fe*, Ochoa recuerda a sus lectores que su novela es una obra de ficción, un cuento romántico, no un documento histórico. Aun así, esta circunstancia no justifica la interpretación sumamente subjetiva de las intrigas existentes en los Países Bajos y en la Corte española de 1568. Como señala Randolph (1966, págs. 69-71), Ochoa adopta en su relato interpretaciones puestas de moda en el Romanticismo, como en el caso de la reina Isabel de Valois, modelo estereotipado de la mujer romántica, débil, bella, desgraciada, al igual que Enrique van Homan, luterano militante y apoderado del príncipe de Orange, que llega a España para conspirar. Su alianza con Abén Humeya, caudillo de los moriscos de las Alpujarras, estará motivada por el deseo imperioso de luchar contra el monarca Felipe II, estableciéndose ambos en el castillo del Espectro para dirigir desde allí las operaciones. Van Homan reúne las características del personaje romántico, aparentemente contradictorio, mezcla de lo sublime y lo vulgar. La muerte de don Carlos, decapitado en su prisión por orden de Felipe II, pone punto final a una historia lúgubre, tejida con los resortes de la más pura tradición romántica.

#### 7.2.5.10. Enrique Gil y Carrasco

El novelista más representativo y el de mayor calidad literaria es Enrique Gil y Carrasco (1815-1846). Su obra lírica y sus artículos de costumbres le granjearon en su época fama de reputado escritor, tanto como sus artículos de crítica literaria publicados en los principales periódicos del momento (*El Correo Nacional* y *El Laberinto*, periódico en el que Gil reseña y analiza las principales obras estrenadas en los teatros madrileños de la época). De igual interés son sus colaboraciones en el *Semanario Pintoresco Español* y *El Pensamiento*, en las que se puede apreciar una vez más su agudo ingenio y su particular, pero objetiva, visión del teatro español.

Enrique Gil realiza su primer ensayo novelístico en las páginas de *El Correo Nacional*, periódico que publica el relato breve *Anochecer en San Antonio*

de la Florida. La obra ofrece diversos puntos de unión entre la propia experiencia y el carácter del héroe, proyección que se dará igualmente en sus relatos posteriores, como en *El señor de Bembibre*. Picoche señala al respecto que Gil «encuentra en sí mismo el tipo literario y social de moda entonces: el joven idealista, voluntariamente inadaptado a la sociedad corrompida en la que vive» (1978, pág. 60). En *Anochece en San Antonio de la Florida* el protagonista, que ha decidido poner punto final a su vida, en una visita ocasional a la ermita de San Antonio de la Florida cambiará su fatal resolución. Tras la meditación y rezo de Ricardo las figuras pictóricas cobran vida, creándose una ambientación vaga, misteriosa y fantástica. La figura que ha cobrado vida y anima al desesperado joven representa a la mujer que Ricardo amó. Sus palabras de aliento harán posible que a partir de este instante el protagonista olvide su fatídica determinación.

*El lago de Carucedo*, segundo relato en prosa de Enrique Gil, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en 1840, se basa en una tradición popular que tiene como asunto los desgraciados amores de Salvador y María. La peripecia argumental transcurre hacia finales del siglo xv. El protagonista, Salvador, interviene en acontecimientos históricos ocurridos en la Península —cerco de Loja y rendición de Granada— y allende los mares, en tierras americanas al lado de Colón. Existen numerosas concomitancias entre este relato y *El señor de Bembibre*, como el heroísmo del protagonista, la reivindicación de las órdenes militares, la perversidad del conde de Lemos. El panegírico de la Orden de Calatrava es idéntico al realizado por Gil en su novela.

Las fuentes literarias tocantes a *El lago de Carucedo* nos remiten a la novela *Doña Isabel de Solís* de Martínez de la Rosa. De igual forma Gil utiliza la *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving, traducida por García de Villalta en 1833. Como señala Samuels, la narración es generosa en todo tipo de lances y situaciones ya tipificados por el Romanticismo (1939, pág. 155).

Sin lugar a dudas es *El señor de Bembibre* (1844) la novela que mayor fama ha otorgado a Gil, considerada por la crítica como la más importante del género. En líneas generales el mundo de ficción creado por Gil no difiere del de otros relatos románticos. Sin embargo, analizada desde una óptica menos tradicional, la novela se proyecta hacia nuevas perspectivas más sugerentes y enriquecedoras. En primer lugar, la desaparición de la Orden del Temple, tan cuidadosamente detallada en la novela, puede perfectamente relacionarse con la desamortización de Mendizábal. Gil y Carrasco, defensor de las órdenes religiosas, había mostrado su interés por la Orden del Temple con anterioridad —recuérdese su poema *Un recuerdo de los templarios* o su extenso *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*—; de ahí que la analice prolijamente y elija como protagonista a un simpatizante de los templarios. Doña Beatriz, heredera de don Alonso Osorio, dio promesa de casamiento a don Álvaro Yáñez, señor de Bembibre y sobrino del maestre del Temple en Castilla. Doña Beatriz es asediada y requerida de amores por el conde de Lemos, enemigo acérrimo de los templarios y poderoso señor feudal. Éste insta a don Alonso a que su hija rompa su compromiso, para poder así casarse él con la heredera de la casa de Arganza. Tras un cúmulo de apariciones y desapariciones misteriosas, a doña Beatriz le llega la noticia de la muerte de don Álvaro en el campo de batalla. Ante los reiterados rue-

gos de sus progenitores, especialmente los de su madre moribunda, y a pesar de su insistente oposición al matrimonio con el conde de Lemos, la heroína acaba cediendo. A partir de este preciso momento los hechos se precipitan vertiginosamente. Hace abrigar la esperanza de un desenlace feliz la noticia de la muerte del conde. La deseada bula papal rompe el vínculo de don Álvaro con el Temple; sin embargo, la tragedia persigue una vez más a los héroes del relato. Doña Beatriz, moribunda, decide casarse *in articulo mortis* con don Álvaro; su muerte provoca la huida y desaparición misteriosa del héroe. Sólo al final del relato —en la conclusión que figura al final de la novela— se sabe que don Álvaro ha muerto en edad avanzada, después de haber llevado una vida eremítica, de sufrimiento y completa entrega a Dios.

La crítica, al analizar el comportamiento de los personajes, ha coincidido en señalar que el auténtico drama de la novela es la desaparición del Temple y los trágicos amores de los protagonistas. Se podría incluir, a nuestro juicio, un sumando más a estos dos rasgos: la desaparición de una estirpe, eslabón imprescindible para la interpretación de la novela. Gil y Carrasco se proyecta insistentemente en los estados anímicos de sus personajes, en cuanto a sus anhelos, amarguras o sinsabores y su propia enfermedad, consciente de la inminencia de su muerte.

En lo relativo a las fuentes literarias de *El señor de Bembibre*, son múltiples las citas insertas en el texto que nos remiten a un amplio corpus literario e histórico. La fuente más remota es la *Biblia*, citada en numerosas ocasiones y engarzados numerosos pasajes en distintos momentos de la acción, como en el emotivo discurso del templario Saldaña dirigido a don Álvaro: «Vos no podéis imagináros Jerusalén en medio de su gloria y majestad. Y ahora, continuó con los ojos casi bañados en lágrimas, ahora está sentada en la soledad llorando, hilo a hilo en la noche, y sus lágrimas en sus mejillas. El laúd de los trovadores ha callado como las arpas de los profetas, y ambos gimen al son del viento colgados de los sauces de Babilonia. Pero nosotros volveremos del destierro, añadió con un tono casi triunfante, y levantaremos otra vez sus murallas con la espada en una mano y la llama en la otra, y entonaremos en sus muros el cántico de Moisés al pie de la Cruz en que murió el Hijo del Hombre» (1844, pág. 92). Estas líneas no son sino una síntesis de párrafos pertenecientes a las *Lamentaciones de Jeremías*, *Salmos*, *Nehemías*, *Éxodo* y *Nuevo Testamento*. No menos significativa es la presencia de Chateaubriand en *El señor de Bembibre*, en particular su obra *Le Génie du Christianisme*, influencia que se aprecia tanto en la repetición de ciertos motivos —virginidad de la dama, devociones y romerías populares— como en el alcance y significado que en ambos tienen el catolicismo y el tradicionalismo. El interés por las órdenes religiosas proviene, según Picoche, «de *Le Génie du Christianisme* y de las circunstancias históricas análogas en España y, treinta años antes, en Francia» (1978, pág. 231). El citado crítico señala también la influencia de Lamartine y Byron, así como la de Ossian. De igual forma existe una coincidencia de motivos entre *La nueva Eloísa* y *El señor de Bembibre* —presencia del lago y ambientación rústica—, aunque en la novela de Rousseau los elementos más importantes son los que conciernen al análisis psicológico y a su tonalidad moralizante. Sin embargo, en el capítulo de influencias la crítica ha insistido más en las novelas de Walter Scott, en especial *The bride of Lammermoor* e *Ivanhoe*, aunque según Samuels la influencia de la dramaturgia román-



tica incide con mayor fuerza que los relatos de Scott (1939, pág. 184). El mismo crítico observa también la influencia de la novela de Manzoni *I promessi sposi* en el tono moralizante y religioso (*Ibíd.*, pág. 192). Las concomitancias existentes entre ambas novelas pueden extenderse también a otros aspectos: la presencia del lago, disuasión a don Álvaro del rapto de doña Beatriz, entrada de ésta al convento y voto de castidad de don Álvaro con la posterior dispensa papal. La función histórica del Temple y la semejanza de ciertos religiosos entre *I promessi sposi* y *El señor de Bembibre* pudieran también considerarse posibles influencias de Manzoni.

La coincidencia de recursos literarios entre Scott y Gil ha sido matizada por Peers, al afirmar que el español conocía la obra de Scott, pero no por ello se debe suponer que lo imitó, ni a él ni a ningún otro escritor extranjero. La originalidad de Gil es puesta de manifiesto tanto por críticos de la pasada centuria como de la actual, pues si bien es verdad que existe una semejanza de argumento entre *El señor de Bembibre* y *The bride of Lammermoor*, las diferencias son radicales.

En lo que respecta a las influencias de obras literarias españolas se podría señalar un cierto paralelismo con *Los bandos de Castilla*, en la figura del padre que violenta la voluntad de la hija para casarla con un personaje. El episodio de *El señor de Bembibre* en el que doña Beatriz, inducida por su madre, decide casarse con el conde de Lemos antes de expirar el plazo de su promesa, presenta semejanzas con *Los amantes de Teruel*. Incluso la retirada de don Álvaro al monasterio de San Pedro de Montes, escenario en el que el abad le proporciona una vida aislada de la comunidad religiosa en la ermita de la Aguiana, nos recuerda el *Don Álvaro* del duque de Rivas. En ciertos momentos el lector puede apreciar ligeras coincidencias con *El trovador* de García Gutiérrez, *Sancho Saldaña* de Espronceda, *Gómez Arias* de Trueba y Cossío, *El templario y la villana* de Juan Cortada, y *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra.

Las fuentes históricas y ambientales utilizadas por Gil son numerosísimas. La *España Sagrada* de Flórez, en especial el volumen *De la Santa Iglesia de Astorga en su estado antiguo y presente*; la *Historia de España* de Mariana; *Viaje de España* de Antonio Ponz. Las referencias y alusiones a elementos pictóricos y artísticos en general proceden de la *Teoría de la pintura* de Antonio Palomino y del *Arte de la pintura* de Pacheco. Tal vez más importante sea la influencia de Michelet. Con razón señaló en su día Lomba y Pedraja que «Enrique Gil camina de la mano de Michelet en la poetización del Temple» (1915, pág. 36), criterio seguido por la crítica posterior, desde Felicidad Buendía (1963, pág. 1637) hasta Jean-Louis Picoche (1978, pág. 153). Los sucesos más importantes de la *Historia de Francia* de Michelet inciden de forma directa en *El señor de Bembibre*, en lo relativo a la historia general de la Orden del Temple. En lo que respecta al Concilio de Salamanca, Gil toma como fuentes inmediatas y básicas la ya citada *Historia* de Mariana y las *Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios* de Campomanes. Los capítulos referentes al sitio de Tordehumos y las noticias relativas a Juan Núñez de Lara están tomadas de la *Crónica anónima de Fernando IV* y de la *Historia genealógica de la Casa de Lara* de Luis Salazar y Castro.

Los recursos literarios utilizados por Enrique Gil remiten al lector a episodios típicamente scottianos, de gran trascendencia en la novela histórica española. Por ejemplo, la utilización de prendas u objetos para reconocimiento o identificación de los protagonistas es un hecho que se repite tanto en *Ivanhoe* como en *The bride of Lammermoor* —recuérdese el episodio en el que el fiel criado Millán entrega a doña Beatriz los objetos personales de don Álvaro—. Utilización de prendas u objetos que aparece también en *La conquista de Valencia por el Cid* de Vayo, cuando el caballero del Armiño envía una sortija a don Rodrigo Díaz de Vivar con el ruego de que conceda la mano de doña Elvira al portador que se presente con la otra mitad de la sortija y la cabeza de Abenxafa. Otro tanto ocurre en *El primogénito de Alburquerque* de López Soler, en *Doña Blanca de Navarra* de Navarro Villoslada, o en *The castilian* y *Gómez Arias* de Trueba y Cossío. La muerte aparente o la reaparición de personajes dados por muertos son también un préstamo de *Ivanhoe* que se repite insistentemente entre los novelistas españoles. Gil lo introduce en el capítulo XV, *resucitando* a don Álvaro en páginas posteriores. Recordemos a Usdróbal, personaje de ficción que tiene una muerte aparente en *Sancho Saldaña*, o don Bermudo de Moscoso, perteneciente a la novela *Doña Urraca de Castilla* de Navarro Villoslada, que reaparece veinte años después de ser anunciada su muerte. Novelas como *El auto de fe*, *Doña Isabel de Solís*, *Gómez Arias*, *Fernando IV de Castilla*, *El patriarca del valle*, insertaron en sus páginas episodios idénticos.

La posición social de don Álvaro guarda también estrecha relación con los héroes de otros relatos históricos: «héroe medio» como diría Lukacs, que se encuentra en numerosas novelas, como en *Cristianos y moriscos*, *Ni rey ni Roque*, *El doncel de don Enrique el Doliente*, *Sancho Saldaña*... No faltan los procedimientos típicos de las novelas góticas o de terror: pasadizos secretos, resortes ocultos, filtros o pócimas mágicos, personajes diabólicos frente a otros con un alto concepto del honor. Las digresiones, el *suspense*, las intervenciones del autor, el abuso de citas, la comunicación autor-lector, son aspectos fácilmente identificables en el relato de Gil y Carrasco. Sin embargo, la belleza del paisaje, la sólida percepción de su contexto geográfico y su hondo lirismo convertirían su novela en algo más que un simple relato al uso. Enrique Gil dignifica el género, como el discípulo aventajado que utiliza los resortes típicos de novelas anteriores, pero que los supera con creces. Como acertadamente apunta Ricardo Gullón, en la novela *El señor de Benbibre* podrá hablarse de influencias, «pero quien estudie el problema teniendo presentes los datos suministrados por Gil advertirá que en la vida de éste, y no fuera de ella, prenden las raíces de donde toma impulso la inspiración» (1951, pág. 201). La visión del mundo novelesco a través de los estados anímicos del autor, así como su proyección en la peculiar forma de actuar y sentir los personajes, serán originales enfoques no realizados con anterioridad, al menos con la misma intensidad y calidad literaria. Su profunda aversión a las leyes reguladoras emanadas de la desamortización de Mendizábal será un aspecto más a tener en cuenta: motivó la elección de un tema de sumo interés en la época. Una historia novelesca, en definitiva, sin grandes aspavientos: la muerte de Beatriz no

será por amor, suicidio u homicidio, sino simplemente por enfermedad; don Álvaro seguirá su curso en esta vida, morirá anciano después de haber llevado una vida eremítica ejemplar.

## 7.2.6. Pervivencia de la novela histórica

Hacia mediados del siglo XIX la novela histórica se desprende en gran medida de la influencia scottiana y desarrolla una serie de temas o motivos más acordes con el perfil real del acontecimiento y los personajes históricos. Se prescinde así del anacronismo o del particular subjetivismo que hasta entonces era habitual en la de origen romántico, y se impone un tipo de relato basado fundamentalmente en documentos fidedignos. Pasada la efervescencia romántica, empieza a imponerse el sentido de lo arqueológico; la novela histórica se hace más real, más histórica en el sentido estricto de la palabra, reservándose la interpretación de los hechos para otro tipo de literatura que alcanza un gran éxito en estos años: el folletín y la entrega. Ambos darán rienda suelta a la imaginación, creándose un mundo de ficción que en nada corresponde al pasado histórico. La falsificación de los hechos y la gratuita dosis emotiva harán posible que este tipo de *literatura* vaya destinada a un lector procedente de las capas sociales más humildes o con una escasa preparación literaria.

La novela histórica de segunda hornada inicia su camino hacia mediados del siglo XIX y se proyecta con cierto éxito hacia los años sesenta, conviviendo con otras narraciones que nada tienen que ver con lo histórico remoto, pues atienden a la pintura exacta de lo contemporáneo. Ya en la década de los cuarenta, aparecen novelas realistas: sería un intento fallido el de Antonio Flores, pero no así *La gaviota* de Fernán Caballero. Es pues una época en la que se entrecruzan tendencias, estilos. Incluso un autor como Fernández y González, considerado como el folletinista por excelencia, publica relatos que nada tienen que ver con este subgénero literario.

Uno de los autores más representativos y que mayor éxito alcanza entre los continuadores del género histórico es Francisco Navarro Villoslada (1818-1895). Sus novelas *Doña Blanca de Navarra* (1846), *Doña Urraca de Castilla* (1849) y *Anaya o los vascos en el siglo VIII* (1877) revelan un sentido inusual de lo arqueológico. En *Doña Blanca de Navarra* observamos una caracterización perfecta de los personajes históricos; la presentación de los hechos y ambientes es irreprochable. Navarro Villoslada, militante en las filas carlistas, superpone al hecho histórico narrado —aventuras y desventuras de doña Blanca, hija de Juan II de Aragón— los acontecimientos reales de su época, pues tanto en la ficción como en la realidad presente del autor, España estaba inmersa en guerras civiles. Aquí radica, a nuestro juicio, el verdadero interés de la obra.

*Doña Urraca de Castilla* reproduce con gran exactitud el violento y agitado reinado de dicha soberana. Los personajes históricos están perfectamente trazados. La ambientación y los hechos históricos se adaptan fielmente a las fuentes históricas que veladamente aparecen en el enunciado de la obra: el subtítulo, *Memorias de tres canónigos*, referido a la *Crónica Compos-*



*telana* de Munio, Hugo y Giraldi, señala con claridad la fuente utilizada. *Doña Urraca de Castilla* es una visión objetiva de la Edad Media: luchas sangrientas, crímenes, intrigas cortesanas, enfrentamientos entre instituciones. *Amaya o los vascos en el siglo VIII* combina con gran acierto ficción e historia, poesía y realidad. Novela poemática que describe el derrumbe de la monarquía visigoda ante el empuje de los árabes (vascos y godos se unen bajo la religión cristiana para fundar un trono que sirva de baluarte para la reconquista) y que en el momento de la aparición fue silenciada por la crítica. Alarcón había publicado *El escándalo*, con gran éxito. Galdós publica por estas fechas *La Fontana de Oro*, *Doña Perfecta*, *Gloria*. Otro tanto sucede con Valera o Pereda, autores preocupados más por su entorno social que por aquellas «mascaradas medievales». La novela histórica languidece por estos años, pero aun así surgen de forma aislada relatos dignos como el de Navarro Villoslada.

A mediados de siglo aparecen novelas históricas de desigual calidad literaria, como *La campana de Huesca* de Cánovas del Castillo, pasatiempo erudito que narra de forma poco convincente la archiconocida historia de Ramiro II el Monje, novela excesivamente tediosa, aunque elaborada con una prosa cuidada en la que no faltan los arcaísmos. Benito Vicetto (1824-1876) fue autor de *El caballero verde*, *Los hidalgos de Monforte*, *Rojín Rojel o el paje de los cabellos de oro*, *El último Rode...* La más celebrada de todas ellas fue *Los hidalgos de Monforte*, relato ambientado en la Galicia del siglo xv que describe con no mucha fidelidad las revueltas sociales de la época. Otro autor que podría figurar en este contexto narrativo es Víctor Balaguer (1824-1901), que publicó cerca de medio centenar de novelas en castellano y en catalán. Sus relatos más conocidos fueron *La guzla del cedro*, *El doncel de la reina*, *La espada del muerto*, *El capuz colorado*, *La damisela del castillo*, *La misa del diablo*, *El ángel de las centellas* y *El anciano de Favencia*. Su novela más interesante, *Don Juan de Serrallonga* (1862), ambientada en la España de Felipe IV, en una Cataluña convulsionada por las luchas entre los Narros y los Cadells, es un relato en el que no faltan los personajes de ilustre tradición literaria, como el protagonista, bandido noble, generoso y con un alto concepto del honor. Lo más destacable de Balaguer son sus leyendas, pues fue, según Baquero Goyanes, «uno de los excepcionales cultivadores de esta clase de relatos románticos, a los cuales supo dar belleza y emoción» (1949, pág. 231), especialmente *La flor de los poetas* y *La leyenda de la cuesta roja*.

Destacan también las esporádicas producciones novelescas de Juan de Ariza (1816-1876), autor de *Don Juan de Austria*; Alfonso García Tejero —*El conde de Olivares*, *El guardián del rey*, *El hechicero de Sancho el Bravo*—; José Velázquez y Sánchez —*El brazo de Dios o memorias del conde de Alborno*, *Carlos I... o venganzas reales*—; Antonio Ribot y Fontseré (1813-1871), autor de célebres novelas históricas de aventuras como *Don Juan I de Castilla o las dos coronas*, *El quemadero de la Cruz*; Antonio de Trueba —*Las hijas del Cid* y *El milano y los halcones*—; Luis Eguílaz (1830-1874) —*La espada de San Fernando*—; Amós de Escalante (1831-1902) —*Ave Maris Stella*—. Nos encontramos ante un panorama novelesco en el que es difícil precisar hasta qué punto se entrecruza o amalgama la novela histórica con el folletín de tema histórico.

## 7.3

## Otras formas novelísticas

## 7.3.1. Novela ejemplar e ideología

Reginald F. Brown (1953a) y Juan Ignacio Ferreras (1973) han demostrado la existencia en España, durante los primeros treinta años del siglo XIX, de una producción novelística original. Esos dos críticos nos proporcionan una nómina de obras publicadas entre 1790 y 1835, nómina que, unida al catálogo de novelas traducidas que trae la *Introducción* de José F. Montesinos (1966), constituye el cuerpo fundamental de la bibliografía conocida. Ferreras no ha podido establecer en muchos casos si se trata de novelas originales. En otros, la misma obra aparece con títulos diversos o es adjudicada simultáneamente a varios autores. Esas imprecisiones hacen difícil aceptar íntegramente la clasificación de Ferreras: 1) narración costumbrista; 2) novela moral y educativa; 3) novela sensible y sentimental; 4) novela de terror, y 5) novela anticlerical. Al criticar esa clasificación, Romero Tobar indica que la novela anticlerical está representada sólo por una obra y que hay cierta confusión entre los términos moral-educativo y sensible-sentimental (1976, pág. 41). Además, esas distinciones señalan aspectos o recursos técnicos que coexisten en las mismas obras y no son estructuras independientes o tipos de relato. Así lo entiende Guillermo Carnero al estudiar en *El Valdemaro* de Vicente Martínez Colomer (1792) los procedimientos vinculados con la novela de aventuras, la novela moral, la novela sentimental y el relato terrorífico (Carnero, 1985, págs. 26-40). Romero Tobar ve en las obras de Pablo de Olavide una mezcla perfecta de elementos de novela sentimental y de novela moral (1976, pág. 42). *Vargas*, la obra inglesa atribuida a José María Blanco White (1822), que se analiza más adelante, es en ese sentido muy valiosa y característica, ya que constituye un muestrario destinado al público inglés de las técnicas de la novela española contemporánea. Así, puede considerarse narración histórica, pues documenta con fidelidad la vida española hacia 1590, costumbrista, educativa y sobre todo, si aceptamos los términos de Ferreras, anticlerical. En algunos episodios, el autor utiliza las técnicas de la novela sentimental y del relato terrorífico (Benítez, 1995).

Hasta 1830, subsisten en las librerías ediciones modernas de los más importantes autores españoles de finales del siglo anterior, como ocurre con Pedro Montengón y Vicente Martínez Colomer: el *Eusebio* se reeditó cinco veces entre 1807 y 1836 y *Eudoxia* dos veces en 1815 y 1826 (Carnero, 1990c, págs. 117, 161); *El Valdemaro* de Martínez Colomer se reedita ocho veces entre 1801 y 1822 (Carnero, 1985, págs. 24-25). Las novelas de Montengón constituyen el modelo de las que suelen denominarse, a principios del siglo, *novelas morales* o *novelas ejemplares*; el elemento ideológico de mayor importancia es la adhesión de los autores al pensamiento ilustrado y a la concepción de la naturaleza y del hombre de Rousseau; de ello se desprende una constelación de motivos: la descripción armónica de paisajes agrestes, la valoración de

la economía agraria y del trabajo manual, la exaltación de los sentimientos tiernos y las afinidades electivas en relación con la familia, los amigos y el amor entre los dos sexos. En resumen, se transmite una ética nueva que agrega a ciertos antecedentes de la filosofía estoica del siglo XVIII una visión casi protestante de los ideales y aspiraciones del hombre: la felicidad consiste ahora en ajustarse al medio natural, en trabajar alegremente en tareas de labranza o en oficios caseros, y en aceptar las limitaciones económicas y sociales. A pesar de que no se adviertan en ese tipo de novelas los detalles reales de una determinada sociedad, ya que por definición el carácter de ejemplar las aparta de los escenarios conocidos, la novela es ya un género utilizado, consciente o inconscientemente, al servicio de una ideología. En 1828 aparecen en Nueva York seis de las *novelas ejemplares* de Pablo de Olavide (1725-1802), dadas a conocer modernamente por el peruano Estuardo Núñez (Olavide, 1971). Núñez, como observa Alonso Seoane (1984b, pág. 16), ha dejado a un lado un importante artículo de Ángel Fernández de los Ríos (1875) en que se mencionan esas y otras novelas de Olavide, todas ellas incorporadas, según la misma Seoane demuestra, a una colección de *Lecturas útiles y entretenidas*, publicada en Madrid entre 1800 y 1817 bajo el nombre, seguramente un seudónimo, de Atanasio Céspedes y Monroy. Olavide unió a su acción reformadora el constante interés por la literatura, incluidos el teatro y la novela, como instrumento de educación popular. En su biblioteca particular, requisada por la Inquisición (Defourneaux, 1959, pág. 47), aparecen, junto a obras de mayor enjundia, cantidad de «cuentos morales», novelas sentimentales (como la *Pamela*, de Samuel Richardson) y otras obras, muchas traducidas del inglés al francés. Según observa Núñez, Olavide tiene total conciencia de las posibilidades de la novela moderna si a la tradición cervantina se unen las corrientes de la literatura europea, sobre todo inglesa. Pero lo que realmente permite considerar a Olavide entre los autores de un tipo de literatura popular, es su nueva concepción del público. En el prólogo a las *Lecturas útiles y entretenidas* el autor se refiere a los libros largos y plomizos que solían dedicarse a la juventud; esos libros eran generalmente escritos por hombres retirados del mundo y sus lectores se reducían al «círculo estrecho de los devotos» amigos (Alonso Seoane, 1984b, pág. 27). Olavide se propone, en cambio, escribir con un nuevo espíritu, con gentileza y con gracia, sus edificantes historias. Tiende a un público más vasto que el entonces acostumbrado y para ese público exagera su actitud antinobiliaria, acentúa el respeto por la libertad de conciencia, identifica la vida natural con la virtud y se solaza en presentar en forma ya efectista los extremos de la pasión, de la sentimentalidad y del vicio. Aun cuando algunos de sus *cuentos morales* son originalmente obras francesas (Alonso Seoane, 1985a), Olavide las adapta a circunstancias españolas. Los lugares que los personajes recorren, Madrid, Lisboa, Sevilla y ciertas comarcas campesinas, apenas presentan, sin embargo, vestigios de realidad; sólo sirven para marcar hitos importantes en la vida de los personajes. El propósito moral y la explicable falta de técnicas realistas convierten esos lugares en simples pasadizos de teatro donde la vida se plantea desde la profundidad de unas conciencias y con menoscabo, por consiguiente, de la pintura de circunstancias concretas y del mundo social.



Los personajes de Olavide, Rufina, por ejemplo, en *El incógnito o el fruto de la ambición*, han sido educados «con las ideas más santas de la religión» (Olavide, 1971, pág. 34). Son, sin embargo, seres «nuevos» que a las tradicionales virtudes cristianas agregan ahora el atributo de una sensibilidad prerromántica (Alonso Seoane, 1986, pág. 220). En los extremos del dolor y de la soledad a los que su misma sensibilidad los arroja, esos seres se inclinan a la misantropía y al suicidio. Las constantes evocaciones a un Dios justo y bondadoso tienen más el propósito de mostrarnos la piedad del personaje que el de comprobar esa justicia o bondad divina. Los ritos religiosos, las misas, los oficios de difuntos se indican como referencias a las costumbres sociales; pero no hay sacerdotes, ni monjes consejeros, ni amparo espiritual alguno.

Son varios los autores citados en las listas bibliográficas que escriben novelas por esas mismas fechas. Algunos nombres merecen rescatarse; además de escribir obras de cierta calidad y muy difundidas, esos autores atestiguan también el surgimiento de un público nuevo. Manuel Benito Aguirre, por ejemplo, autor de varias novelas sentimentales (*El subterráneo habitado o los Letingbergs, o sea Timancio y Adela*, 1830, y *La mujer sensible*, 1831), escribe el primer libro destinado a los niños, *Los niños pintados por ellos mismos*, obra «arreglada al español» y publicada en Madrid, y al parecer en varias ediciones (conocemos la de 1841); la obra imita la estructura de una *linterna mágica*, de la que se sirve el maestro para ir presentando cada una de las figuras: el monaguillo, el colegial, el escribiente, el pastor, el leñador, el hijo del labrador, el tamborcillo del ejército, etc. Abundan los recursos sentimentales y hasta patéticos cuando se describe a los niños que trabajan, a los ciegos y a los sordomudos. Juan Guillén y Leonardo García Carreño, jóvenes de dieciocho años autores de *Lisardo de Monswill o los efectos del vicio. Novela original* (1831), atestiguan la existencia de un público juvenil: quieren advertir a los lectores de los peligros que corre la juventud inexperta en un período de la vida marcada por la intensidad de las pasiones y la flaqueza de la razón. Aunque las novelas ejemplares tienden tanto a lectores como a lectoras, el público femenino cuenta desde 1825 con novelas escritas por una mujer, Vicenta Maturana y Vázquez o de Gutiérrez, autora muy consciente del papel de las mujeres en su tiempo. En el prólogo de *Sofía y Enrique* (1829) se dirige a sus lectoras, posibles rivales españolas de Madame de Staël o de otras intelectuales francesas, y las exhorta a no abandonar en aras de la literatura sus deberes de madres y esposas. Su novela presenta como novedad paisajes y costumbres del Río de la Plata (mate, boleadoras, juegos gauchescos), ya que el protagonista huye a América del Sur y es allí protegido por una bella estanciera.

La utilización ideológica de la novela no es exclusividad de los enciclopedistas. Rafael José Crespo, oidor de la Audiencia de Sevilla, publicó en 1829, en Zaragoza, los seis volúmenes de su *Don Papis de Bobadilla, o sea defensa del cristianismo y crítica de la pseudo-filosofía*, obra falsamente considerada costumbrista. Se trata de una burda imitación del *Quijote*. Don Papis, el caballero de la Triste-Ciencia, es un filósofo moderno que opina sobre todas las ciencias humanas y divinas; otros personajes (Crispín, su escudero, titiriteros, médicos, sacerdotes, pastores, etc.) discuten esas ideas desde la perspectiva de la tradicional filosofía cristiana. Cervantes aparece en el prólogo y elogia el plan de la obra y el propósito del autor. Un ejemplo claro del sentido de la imitación cervantina es el

capítulo sobre el expurgo de libros, ahora el de una biblioteca diabólica donde figuran las obras de los ilustrados. El pensador más fustigado es, claro está, Rousseau, a quien el autor reconoce, sin embargo, gran valor literario.

Es en el contexto del pensamiento ilustrado donde se entiende mejor la aparición y el éxito internacional de la única novela *anticlerical* que Ferreras indica: *Cornelia Bororquia*, escrita hacia 1801. Esta novela se editó clandestinamente en España y luego en Francia, Alemania e Inglaterra; prohibida en España, aparecen sin embargo, hasta 1881, unas 25 ediciones (Dufour, 1987, pág. 23). En algunas ediciones, entre ellas la inglesa, se da por autor a un supuesto Fermín Araujo, sacerdote y miembro del tribunal de la Inquisición. Como aclaró Menéndez Pelayo, el verdadero autor es Luis Gutiérrez, fraile trinitario redactor de la *Gaceta* de Bayona, que murió ahorcado por delitos políticos. *Cornelia Bororquia* es una novela epistolar, al modo de las novelas sentimentales. En la primera carta, el gobernador de Valencia solicita la ayuda de su amigo Meneses para lograr sanción ejemplar contra Vargas, presunto seductor de su hija Cornelia. Meneses pelea con Vargas en Sevilla y lo hiere: descubre entonces que Vargas es un generoso caballero y que la seducción y el rapto que se le imputan son falsas acusaciones maquinadas por el verdadero raptor, el arzobispo de Sevilla, que mantiene a la joven encerrada en las celdas de la Inquisición. La correspondencia cuenta ahora los esfuerzos del gobernador, de Meneses y de Vargas por liberar a Cornelia; la misma Cornelia relata a su padre y a Vargas los horrores de su cautiverio. Los libertadores fracasan: Meneses, perseguido por librepensador, termina encerrado en la misma prisión sevillana. Cuando el arzobispo pretende violar a Cornelia, la joven se defiende y acuchilla a su ofensor. La joven pagará su crimen en la hoguera. Meneses y Vargas salen voluntariamente de España. Los aspectos expositivos de la novela provienen preferentemente, según comprueba Gérard Dufour, del *Tratado de la tolerancia* de Voltaire: la Inquisición es un tribunal anticristiano ya que evidencia en sus procesos una crueldad contraria a la doctrina. El padre Casinio, personaje víctima también de la persecución religiosa, abandona su parroquia para vivir, como el *vicario saboyano* de Rousseau, en contacto con Dios y la naturaleza.

El lector moderno, si no se deja impresionar por la mala calificación de *anticlerical*, obtiene una agradable sorpresa al leer hoy la novela. Se trata de una *novelita ejemplar* al modo de las de Olavide (el autor parece tener en cuenta el proceso inquisitorial de Olavide y su arrepentimiento); se evitan deliberadamente las exageraciones ideológicas y toda truculencia o sentimentalismo excesivo. El arzobispo, víctima de una funesta pasión, aparece humanizado en los momentos finales, cuando suplica el perdón de Cornelia. La escena del auto de fe de Cornelia presenta una extraordinaria calidad: se transmite el horror a través de las imágenes, pero con auténtico recato y equilibrio. La obra está escrita con elegancia y puede compararse sin desdoro con las mejores novelas de su tiempo. La prosa fluye espontáneamente y se ajusta al propósito inmediato: es discurso ciceroniano cuando se trata de exponer ideas, prosa poética en la descripción de la vida natural, presentación dramática en el extremo del amor y el dolor. La lectura de los clásicos latinos es evidente, pero también la de Cervantes, sobre todo en las cartas escritas por los criados, salpicadas de refranes y juegos humorísticos. Esos valores literarios debieron atraer a José María Blanco White tanto como el

asunto, al reelaborar esa historia en *Vargas. A tale of Spain* (1822), publicada en Londres tres años después de la edición londinense de *Cornelia Bororquia*. *Vargas* fue obra atribuida a Blanco White por Méndez Bejarano (1920, pág. 442) sobre la base de una carta inglesa en que se atestigua que todos los intelectuales de Londres, entre ellos Lord Holland, amigo íntimo de Blanco, lo consideraban en su tiempo autor de esa novela anónima. Vicente Llorens, con su bien reconocida autoridad, desestima posteriormente esa atribución: Blanco White nunca menciona la novela y en el prólogo se da el nombre de otro autor (Llorens, 1971, pág. 58). En un libro reciente, Martin Murphy (1989) replantea, con nueva y valiosa información, la paternidad de la novela. Murphy nos proporciona detalles muy íntimos del exiliado y de sus relaciones con teólogos y escritores de Inglaterra. Con respecto a la novela, transcribe la reseña del *Quarterly Review* en la que, tras un elogio de las *Cartas desde España*, que Blanco White había publicado un año antes con el seudónimo de Leucadio Doblado, se dice lo siguiente: «No hallamos modo de asegurar si la novela que ahora tenemos sobre la mesa es producto del mismo cumplido caballero. Pero cualquiera sea su autor, es obra que está mereciendo más atención que la que hoy comúnmente se reserva para trabajos de ese tipo. La obra evidencia un preciso conocimiento de las costumbres, los modos de sentir y de ser de la vieja España, y aunque el autor muestra poca habilidad en la construcción de la fábula, escribe con una vivacidad que arrastra el interés del lector, sin desfallecimientos, a través de los volúmenes. En resumen, si este libro hubiera aparecido hace diez años, hubiese producido una *sensación*» (Murphy, 1989, págs. 120-121). Murphy considera con razón que la creación del autor ficticio, Cornelius Villiers, es uno de los múltiples recursos cervantinos de la novela. Blanco White, que siempre escoge para sí seudónimos cuya significación coincide con su persona, ha elegido ese nombre con procedimiento similar. Cornelius es la forma masculina de Cornelia, la víctima de la Inquisición, y Villiers, según el apodo que se le aplica, es también Correvillas. En una palabra, Cornelius Villiers es el hombre que recorre distintas comarcas obligado por la persecución religiosa. El autor del prólogo tiene además muchos otros puntos de contacto con Blanco White. Se trata de un inglés educado para el sacerdocio; su especial gusto por la literatura y por el estudio de las costumbres, su bilingüismo y su doble experiencia cultural le permiten asumir el carácter de inglés o de español cuando conviene, y ello le da ventajas para el conocimiento de la historia moderna de España. En 1813, Villiers decide volver definitivamente a Inglaterra. Hastiado allí de la vida sedentaria, escribe una serie de relatos enmarcados en momentos específicos de la historia española, utilizando para ello sus recuerdos. Un corresponsal andaluz lo impulsa a escribir *leyendas* españolas y le llama la atención sobre las *Memorias* de Antonio Pérez, obra que constituirá una de las fuentes del relato. Una vez muerto Villiers, el editor saca de sus papeles inéditos la historia de *Vargas*. Toda esa creación de seres que discuten el proceso del novelar tiene, como en Cervantes, el valor de confundir vida y ficción, pero no sirve para poner en duda la verdad que en el plano de la narración se objetiva, y sobre la cual no hay perspectivismo posible. La historia es cervantina, sin embargo; no sólo por la existencia de esos autores supuestos, sino también por tratarse de aventuras de caballeros y escuderos que recorren los caminos de España para liberar a una doncella encarcelada por un



personaje villanesco y satánico. El uso de refranes intercalados en los parlamentos de los personajes, cierto humor disperso, y todo el aire o la andadura de la novela denotan la larga frecuentación de la obra de Cervantes que es, como se sabe, una de las confesadas admiraciones de Blanco White. Es ello, pues, otra buena evidencia de que Cervantes estaba vivo en la novela popular española; opinión que contradice en parte la de Ferreras, quien halla pocos rasgos de cervantismo en las obras que analiza; en cambio, nos advierte sobre la actitud ideológica de quienes, como Nicolás Pérez, autor de *El Anti-Quijote* (publicado en 1805), desprecian en Cervantes la valoración positiva de la perfectibilidad humana, de la tolerancia y del liberalismo. Tal expresión de desprecio confirma, más que niega, la presencia de una tradición cervantina. Vargas es el mismo Bartolomé Vargas de *Cornelia Bororquia*, envuelto ahora también en la persecución religiosa de Antonio Pérez, el antiguo secretario de Estado de Felipe II, encarcelado por la Inquisición a raíz del asesinato del secretario de Juan de Austria. Vargas está enamorado de Cornelia: es una relación algo incestuosa, muy del gusto de la novela sentimental, ya que, adoptado por la familia de la joven, por mucho tiempo la creyó su hermana. Esa familia es la del marqués de Bohorquia y la historia es la misma de Cornelia Bororquia. El apellido Bohorquia confirma la opinión de Menéndez Pelayo, quien, al referirse a *Cornelia Bororquia*, manifiesta que el nombre de Bororquia debió ser sugerido al autor por el recuerdo de los Bohorques, protestantes de Sevilla en el siglo XVI. La facilidad con que Blanco White adopta parte del argumento de una novela muy conocida en el mismo texto en que se sigue una rigurosa documentación histórica hace pensar si esa historia de la joven encarcelada por un arzobispo sevillano no pertenecería al acervo histórico o legendario de Sevilla. El carácter de Meneses, quijotesco caballero rival de Vargas y luego su devoto amigo, está muy bien desarrollado. El villano de la obra es el arzobispo, personaje siniestro en cuya pintura el autor recarga las tintas: al describirse su cuerpo pequeño y ovalado y su cabeza coronada por una mitra muy alta, percibimos su apariencia de araña en cuya tela ha sido Cornelia aprisionada (Blanco White, 1822, I, págs. 280-218). Esa imagen de la araña negra, aplicada a la clerecía, tendrá mucha fortuna en los folletines de fines del siglo. Muchas otras historias secundarias se entrelazan con la principal: Murphy descubre en *Vargas* argumentos de seis posibles novelas. Este relato de Blanco White ha sido traducido al español muy recientemente (1995), y por consiguiente muy pocos lo han leído. Ferreras incorpora el título a su nómina de novelas anticlericales. Quizá convenga ahora discutir el término. No se trata de anticlericalismo, sino de un meditado ataque a los excesos del tribunal de la Inquisición; decirlo de otro modo no sólo banaliza el problema sino que traiciona el pensamiento profundo de un hombre religioso, que fue clérigo y sacerdote en diversas congregaciones.

Londres fue centro de difusión de muchas obras históricas o literarias relativas a la Inquisición y al poder eclesiástico en España. Todavía en 1840 aparece en Londres, y en prosa, el poema burlesco de Eugenio de Tapia *La bruja, el duende y la Inquisición*, presentado como obra anónima: *La bruja. The witch. A picture of the Court of Rome found among the manuscripts of a respectable theologian, a great friend of that Court*. La obra ha sido traducida del español, según se dice, por un misterioso señor Markophrates; el narrador en primera persona

adquiere, por mediación de una bruja, la facultad de trasladarse por el aire como *El diablo cojuelo*. Asiste así a las intrigas de la Inquisición y de la curia romana y atestigua los crímenes de los papas.

Ya en los últimos años de los tres primeros decenios del siglo, la novela popular comienza a transformarse debido sobre todo al activo papel que adquiere poco a poco el librero o editor. Y esa transformación se opera en Valencia cuando el editor Mariano de Cabrerizo descubre la posibilidad de interesar a un público lector más extenso con la publicación de relatos contemporáneos en que se defiendan los intereses de la masa y se haga concesión a los gustos populares. El propósito didáctico se convierte poco a poco en propaganda política. Las novelas del «ciudadano» Francisco Brotons presentan como propósito explícito el de exaltar los valores del liberalismo. *Rafael de Riego o la España libre* (Cádiz, 1822) es una historia novelada más que una verdadera novela; cuenta la sublevación de Riego en 1820: la falta de un sentido moderno de la historia y de toda documentación seria es suplantada con exaltaciones y ditirambos. Más que reflejo de realidades contemporáneas, la novela de Brotons tiene cierta propensión alegórica o simbólica: el héroe se comunica con la sombra de Padilla; la Verdad personificada lucha con las Tinieblas oscurantistas. Como advierte Ferreras, la obra parece por momentos un oratorio o ceremonia ritual en que las palabras adquieren el carácter de fórmulas de encantamiento y profecías. De las varias obras históricas posteriores que se le atribuyen al autor, sólo conocemos hasta ahora *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza* (1831), comentada extensamente por Isabel Montesinos (1977). Novela dedicada a los ilustrados y al bello sexo, cuenta una historia sentimental enmarcada en la Guerra de la Independencia. La descripción de las batallas y del sitio de Zaragoza, basada en una información muy genérica y superficial, favorece el patetismo y el gusto por lo macabro.

### 7.3.2. Novela y realidad histórica contemporánea

La escritura de novelas sobre la realidad contemporánea forma parte del programa romántico para la recreación de una literatura nacional. Alcalá Galiano termina sus ligeras notas sobre la literatura española de su tiempo con algunas recomendaciones: aconseja el cultivo de géneros mal atendidos, entre ellos la novela. Reconoce sólo la existencia de un rico repertorio de novelas históricas, y en cambio llama la atención sobre la falta de otros tipos de relatos posibles, entre ellos la *novela corriente* que tratará las realidades de la vida cotidiana (Alcalá Galiano, 1969, pág. 134). Dos años después, en 1836, Mariano José de Larra propone todavía la creación de una literatura nueva, «hija de la experiencia y de la historia», una literatura «apostólica y de propaganda», escrita con un lenguaje diferente. Advierte la existencia de un público desaprovechado, vasto y poco culto, ya que esa literatura debe ponerse al alcance de «la multitud ignorante aún» (1960a, pág. 134). Al analizar el *Panorama matritense* de Mesonero Romanos, critica el escepticismo social de la escuela de Balzac, la «tendencia espantosa» evidenciada en Eugenio Sue, Alfred de Vigny, George Sand y Paul de Kock (*Ibíd.*, págs. 240-241). No se trata de imitar, sino de crear una novela nacio-

nal que retrate fielmente la sociedad española y que al mismo tiempo oriente y encauce las tendencias naturales al cambio social. No hay duda de que en ese propósito, tan coincidente con su propia obra costumbrista, existen ya en Larra huellas del pensamiento hegeliano; Hegel impregna el programa liberal de crear una épica moderna que transmita las vicisitudes y cambios de la sociedad española. En contraste, el pensamiento reaccionario, robustecido por los teóricos del tradicionalismo francés, genera un tipo de literatura que refleja un espíritu nacional, inamovible y eterno. Es Herder, y no Hegel, quien influye básicamente en esa concepción. Todavía en 1849 resuenan ideas herderianas cuando Fernán Caballero pasa revista en *La gaviota* a la novela moderna tratando de determinar el tipo más adecuado para expresar lo que ella cree es el eterno espíritu de España (1982a, págs. 210-215; digamos de paso que *La gaviota*, publicada como folletín en *El Heraldo*, tiene evidentes deudas, tanto en el argumento como en la estructura, con la novela popular). Los escritores liberales encuentran como modelo el tipo de novela dialéctica de Cervantes, que permite la evolución a un héroe perfectible en una sociedad cambiante; es Hegel, precisamente, uno de los primeros en llamar la atención sobre la fórmula de la novela cervantina como instrumento de análisis social (Reed, 1981). Los escritores reaccionarios siguen las pautas de la novela picaresca, antinovela en la que el héroe no se modifica esencialmente, ni tampoco cambia la sociedad en la que actúa. Esas formulaciones teóricas, que se hacen más claras a partir del neohegelianismo krausista, aparecen ya en fechas muy tempranas y pueden rastrearse en multitud de artículos periodísticos como los que recoge y analiza Iris Zavala (1971a, pág. 47).

Los emigrados que regresan a España desde 1833 habrán de realizar ese programa nacional enriquecido ahora con un mayor conocimiento de las literaturas europeas: Martínez de la Rosa y el duque de Rivas en el teatro, Espronceda en la poesía épica y lírica y Larra en la prosa breve renovarán, en la medida de sus límites personales, la literatura nacional. Se espera mientras tanto un «regenerador» de la novela; los periodistas españoles y extranjeros se apresuran en comparar a escritores como Mesonero Romanos, Ayguals de Izco y Fernán Caballero con Walter Scott o Balzac. Muchos de los escritores ya conocidos por sus éxitos en cualquiera de los otros géneros ensayan la novela sin demasiada fortuna.

### 7.3.2.1. Miguel de los Santos Álvarez

Con respecto al género novelesco, el programa romántico se cumplió, pues, sólo parcialmente. Las novelas publicadas, con la excepción de algunas obras costumbristas, no lograron reflejar la realidad nacional. Para algunos críticos modernos, se salva de ese juicio el cuento extendido de Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892) *La protección de un sastre* (1840), considerado una «precoz muestra del realismo decimonónico» (García Castañeda, 1979, pág. 14). Ya Salvador Bermúdez de Castro, en un artículo sobre la novela moderna de ese mismo año 1840, advertía cierto realismo en la pintura del personaje principal, que «es una figura verdadera, porque es una figura natural», e indicaba como elementos realistas más generales la representación en los personajes de la vida común, con sus virtudes y defectos, su violencia y



hasta sus crímenes, y la pintura de una sociedad cuya transformación exigía una nueva relación entre los seres unidos ahora por una nueva y compleja problemática (Bermúdez de Castro, 1840). Pero en verdad, lo que importa en el relato no es la poco cuidada caracterización de los personajes ni la historia algo vulgar que se cuenta, sino la presencia a veces agobiante del autor, que con sarcástico humor fustiga a esos seres ficticios para denunciar, como Espronceda en *El diablo mundo*, el absurdo de la existencia humana, de las normas morales y del ansia de felicidad personal, en un universo sin orden regido sólo por las leyes del azar y desprovisto de protección divina. Aunque el término parezca excesivo, se trata pues de una novela *filosófica*, en el mismo sentido en que pueden considerarse filosóficas las obras de Espronceda y de Ros de Olano. En el prólogo a *El doctor Lañuela* de este último, Manuel Ascensión Berzosa habla de la «filosofía del dolor» y define al mundo como el paraíso del mal, centro de todas las imperfecciones, en el que el hombre rehace el camino del Calvario (Berzosa, 1863, págs. 5-6). Álvarez da su propia versión de ese pesimismo con mayor resignación y humor. Juan Valera relaciona el fondo filosófico de la novela con la idea barroca de que el mundo ofrece sólo pompas vanas y felicidad engañosa (Valera, 1961a).

Podemos aceptar, pues, en Álvarez, como aceptaríamos en Espronceda, y con las mismas cautelas, la presencia de cierto «realismo» en la pintura de la vida social. Pero en el nivel subyacente del relato, desvestido de la armadura de exordios, meditaciones y cínicos juegos de humor, nos encontramos con el esquema de la novela sentimental y aspectos de la novela costumbrista. En lo sentimental, los personajes sufren los desastrosos vuelcos de la fortuna: la muerte de la madre, el robo de la riqueza familiar, la enajenación y estado de imbecilidad del padre; los jóvenes hermanos casi de la misma edad y de distinto sexo, viven además, como ocurre en tantos relatos populares, una situación aparentemente incestuosa: cohabitan en la misma casa, pero sin dormir en el mismo cuarto, según lo atestigua la dueña de la pensión. Todo eso se cuenta con el eco incesante del llanto y de los suspiros de los jóvenes que en sus frecuentes lamentaciones repiten tópicos de las novelas de fines del siglo XVIII: la orfandad, la ingratitud de los criados, la indiferencia humana ante el dolor, la fatídica atracción del suicidio. De la novela costumbrista, único género al que el autor alude en una nota, sólo se mantienen ciertas referencias a la vida madrileña, la descripción de los paseos por el Prado, y la algo atrevida pintura de las relaciones amorosas. La circunstancia de que sea un sastre el que maneja el destino de los protagonistas tiene algo que ver con la importancia que el costumbrismo confiere a la moda y a la elegancia en el vestir. Pero el sastre, personaje vinculado con la magia en la tradición germánica, y con el pensamiento esotérico en el *Sartor resartus* (1836) de Thomas Carlyle (obra en que se dedica un extenso capítulo a la filosofía de la ropa), es, claro está, algo más que un artesano. Es un dios moderno bajo cuya impensada protección, que consiste en regalar la confección de los trajes, triunfa Rafael en la vida social; dios que provoca además, sin proponérselo, la enfermedad y la muerte de Luisa, la infeliz hermana. Como Cloto, la Parca tejedora que trama en el telar los hilos de la felicidad y del dolor, el sastre cose y descose, sin tener conciencia de ello, la tela del éxito o del fracaso social, y por consiguiente

decide el destino de quien viste su ropa determinando así, como el verdadero Dios que confecciona nuestro ropaje corporal, su felicidad o su desgracia, su riqueza o su miseria, su vida o su muerte.

### 7.3.2.2. Jacinto Salas y Quiroga

*El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas* de Jacinto Salas y Quiroga (1813-1849), obra publicada en Madrid en 1848, ha sido también exageradamente considerada expresión del realismo romántico (Brown, 1953b, pág. 32). El autor, el *pobre Salas*, como lo llamaban sus contemporáneos (Núñez de Arenas, 1963, pág. 407), era amigo de Larra y de Espronceda, y en la novela aparecen ecos de ambos escritores. Salas coincide con Larra, como advierte Brown, en su crítica de la burocracia estatal y de la empleomanía. La relación con Espronceda es aún más clara. El personaje principal de la novela, don Feliz de Montelirio, constituye desde el nombre, por la oposición entre *lirio* y *monte*, la deliberada antítesis del Romanticismo satánico del don Félix de Montemar esproncediano: es hombre melancólico, generoso y altruista. Es casi un dios, como que representa al *talento*, que es para el autor el Dios del Siglo, mientras que su rival, el avaro Sisebuto de Soto, rinde culto al Satán moderno, al dinero. La manola Angustias, en quien la belleza se une a una cierta reciedumbre varonil, visita en la cárcel, como la Salada de *El diablo mundo*, a su admirado don Feliz y se encuentra allí con su tío, presuntamente muerto en Venezuela, que como el tío Lucas de la Salada encarna cierto cinismo criminal. Angustias es un extraordinario personaje: su belleza, su gracia, su pasión y su generoso renunciamiento la hermanan con otras valiosas figuraciones femeninas de la novela decimonónica, como la Pepita Jiménez de Valera y la Fortunata de Pérez Galdós. La novela refleja además aspectos de la realidad contemporánea poco atendidos en obras similares, y derivados muchos de ellos de una experiencia personal: la corrupción en las altas jerarquías del ejército; los negociados del suministro de armas; el negocio, de cuya autenticidad histórica da fe el autor mismo, de la producción y venta del azogue. Sisebuto, el villano de la novela, se enriquece con ese tipo de especulaciones. El padre de Otelina, que ha sido diplomático en Dinamarca, en Francia y en Lisboa, critica con palabras y acciones la política internacional española. Ha contribuido a la aceptación del tratado de 1816 con los Países Bajos para reprimir la piratería de los berberiscos, se ha opuesto a la escandalosa compra de buques rusos, y concierta con Inglaterra el tratado de abolición de la esclavitud. La propuesta para la solución del problema generado por la libertad de los esclavos deriva de la experiencia caribeña del autor (véanse sus *Viajes por las islas de Cuba, Puerto Rico y las Antillas*, 1840). El personaje, designado como embajador en Estados Unidos, renuncia al cargo al enterarse de la venta de los territorios de la Florida. En Constantinopla consigue de la Gran Puerta Otomana la eliminación de trabas a los buques mercantes españoles, y en Lisboa resuelve el intrincado problema de la navegación de los ríos Tajo y Duero. Es evidente que Salas, de sólo muy breve actuación diplomática, se interesaba intelectualmente al menos por las relaciones internacionales. Presentan también resonancias personales las referencias a la tierra americana, expresadas

en relación con la huida a Caracas del tío de Angustias, y la entusiasta alabanza a la naturaleza de ese «maravilloso continente, donde compiten los productos indígenas con la majestad de las cataratas, con la sublimidad de las cordilleras, con el santo terror de los volcanes, donde los pájaros, los árboles y hasta los insectos son la obra maestra del Omnipotente Creador...» (Salas y Quiroga, 1853, pág. 387). Es precisamente en el tipo de detalles que particularizan sus descripciones de barrios, casas, gentes, ropas, escenas y sucesos, donde Salas descuellan: pocas novelas de su tiempo presentan tan matizada descripción de Madrid, sus noches de verano, sus edificios en que la madera pintada simula calidad de porcelana, sus restaurantes y comidas habituales, sus tertulias de sociedad, sus salas de juego. En la pintura de los barrios populares y la gente de clase baja se advierten en Salas huellas de Víctor Hugo, que influye mucho en sus poesías, y sobre todo de Dickens y de Sue (Brown, 1953b, pág. 35).

*El dios del siglo* presenta ya muchas de las características de la novela folletinesca: la historia de la familia de Carlos Zúñiga está tejida de intrigas políticas y de infortunados azares; el abuelo de Olentina, padre de Carlos, fue despojado de sus bienes y envenenado por el inescrupuloso Sisebuto con la complicidad de un criado, el tío de Angustias; la casualidad lo pone en contacto con don Feliz, quien encerrado en la misma cárcel asiste a su confesión final y logra así desvelar el misterio y obtener como recompensa la ansiada unión con la bella y enamorada Otelina. Sin embargo, el autor procura, y no es poco mérito, alejarse del tipo de novela que adjudicaba a sus colegas franceses, en que se acumulan los misterios, «verdaderos enigmas que a veces son logogrifos»; él, en cambio, narra con naturalidad y sencillez «deseando que estas páginas sean tan fáciles de leer como de escribir han sido» (Salas y Quiroga, 1853, pág. 299). *El dios del siglo* es novela de valores fuera de lo común, que merecería ser editada modernamente.

La presencia en esta y en otras novelas románticas de elementos realistas como los señalados puede crearnos la ilusión de cierta objetividad; pero como ha visto José F. Montesinos (1966), la descripción de costumbres está ligada a una concepción de la historia que niega el movimiento dialéctico y el cambio y actúa por consiguiente como una fuerza antinovelística dentro de la novela misma. Por eso importa analizar ahora el modo en que la historia, la del pasado remoto y la más o menos actual, se manipula entonces al servicio de una ideología.

### 7.3.3. Novela histórica de referente contemporáneo

La novela histórica romántica es novela fundamentalmente ideológica. Muchos son los cauces por los que la ideología se manifiesta: a) *La selección del asunto* suele responder a intenciones políticas. *El auto de fe* (1837) de Eugenio de Ochoa cuenta un episodio de tiempos de Felipe II; pero la sátira del tirano y la defensa de la libertad concuerdan más con el pensamiento liberal triunfante en la Constitución de 1837. b) *El uso de las fuentes*: la utilización de las crónicas como fuente de información acarrea elementos positivos, entre ellos la vivacidad de las reconstrucciones, pero también negativos, ya que la observación está organizada desde un punto de vista personal y partidario. c) *El tratamiento del héroe*: el novelista se identifica con el héroe y le confiere ciertas características autobio-



gráficas, como ocurre en el *Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda. Las ideas y sentimientos del autor se transfieren anacrónicamente a un personaje del pasado. d) *Los comentarios*: con menor frecuencia, el autor opina sobre lo ocurrido en la realidad histórica o en el texto de su propia novela, distinguiendo entre aquel pasado y el presente de su escritura. Pablo AVECILLA, por ejemplo, en *Pizarro y el siglo XVI*, comenta así el trabajo obligatorio de los indios en las encomiendas: «En tan monstruosa política no pudiera cimentarse la conquista de un imperio. ¡Y aún subsisten en nuestros dominios de Asia y América en el siglo XIX palpitantes huellas de esa inhumana servidumbre!» (AVECILLA, 1845, pág. 172).

Esa novela nos permite precisamente observar todos los procedimientos de aprovechamiento ideológico de un asunto histórico. Es básicamente una novela bien escrita, es decir, escrita en buen estilo. El autor utiliza fuentes históricas para su reconstrucción de la conquista del Perú, pero son fuentes que coinciden totalmente con su pensamiento como la *Historia filosófica y política de los establecimientos y del comercio de los europeos en las dos Indias* de Raynal y las *Relaciones* del P. Las Casas. Silencia otras fuentes que aprovecha bastante: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso por ejemplo; la novela *Los incas* de Marmontel y otras obras históricas y literarias que «flotaban omnipresentes» ya en tiempos de Montengón (Carnero, 1990a, I, págs. 87-92). No vacila en crear también documentación inexistente, como un «impío» texto peruano que dice haber hallado en el templo de Cuzco. Se inventa la capacidad de leer escrituras indígenas, pues pide disculpas por «si cometiésemos alguna inexactitud en esta historia al interpretar los quipos o alfabetos peruanos, mucho más imperfectos que los jeroglíficos de México» (*Ibíd.*, pág. 48). El relato es una pura transposición a una América primitiva y noble de dos preocupaciones modernas: la crítica del fanatismo personificado en un detestable sacerdote, y la del despotismo sintetizado en las actitudes de Pizarro. Los personajes que representan la realidad indígena, Atahualpa, Coya, Ocollo, Huáscar, son seres tan ideales como los indios de Chateaubriand: tiernos en la expresión amorosa y bravos en la contienda bélica. Almagro, el héroe español, coincide con el autor en su crítica de los excesos de la conquista.

La misma deformación del mundo referencial se advierte en las novelas de la historia más reciente, como las que analiza Isabel Montesinos: «En el Romanticismo, los personajes históricos o inventados suponen en no pocos casos un desajuste cronológico, psicológico e incluso sociológico, en cuanto a las situaciones históricas en que intervienen» (1977, pág. 13). Ese concepto es también aplicable a las novelas de la realidad contemporánea cuando pretenden ser documento fehaciente. *El Tigre del Maestrazgo, o sea de grumete a general*, de Wenceslao Ayguals de Izco, se publicó en 1846, pero reproduce un episodio de las guerras carlistas de 1835: el hermano del autor murió entonces durante una refriega con las tropas de Cabrera. No se halla en la concepción de la historia de Ayguals rastros de Hegel ni de Walter Scott. Para él la historia es de carácter providencial y no dialéctico; el bien se opone al mal y el mal debe ser destruido. No existe además conexión entre la vida de los personajes y el mundo histórico; los personajes dicen sus ideas, no las viven; de allí la denominación que el mismo autor aplica a sus obras: historia-novela. *El Tigre del Maestrazgo* tiene además características

que recuerdan las vidas de bandidos célebres. Cabrera se transforma en un personaje de romance de ciegos: es una «furia del Averno» y como tal se acumulan sobre él los rasgos más negativos y las tintas más recargadas, con el mismo procedimiento simplista que ha usado siempre la literatura popular con respecto a los seres demoníacos. Ayguals sigue las historias escritas por los mismos carlistas, pero las tergiversa sin piedad. Al referir el injusto fusilamiento de la madre de Cabrera, interpreta de tal modo la documentación que el crimen aparece atribuido no a los liberales sino a Cabrera mismo: «Cualquier hijo hubiérase contenido al ver en el menor peligro a su madre, pero Cabrera acreditó los deseos que tenía de que su madre fuese fusilada, adoptando en aquellos días una conducta más atroz y sangrienta. No se culpe, pues, a nadie más que a Cabrera de la muerte de su madre» (Ayguals de Izco, 1846-1848, I, pág. 167). *El Tigre del Maestrazgo*, como ocurre con muchas obras románticas similares, es más un libelo político, una extensión de la guerra civil, que una novela; adquiere sin embargo cierta importancia por ser la prefiguración de *Las campañas del Maestrazgo* (1899) de Benito Pérez Galdós (Benítez, 1979, pág. 131).

Las deformaciones de la historia son causadas ahora por prejuicios de evidente carácter ideológico: antimonarquismo, anticlericalismo, antimilitarismo. Pero también por el positivo empeño de presentar los hechos desde el punto de vista popular, sea el que el autor adjudica como propio a la masa anónima de lectores o el que se supone más conveniente a los intereses de esa masa.

Más acorde con la realidad de su tiempo, Eugenio de Ochoa nos proporciona una impresión fiel de la guerra carlista en su *Laureano*, primera parte de una proyectada trilogía, *Los guerrilleros*, que nunca se completó. La novela, dedicada a Fernán Caballero, se publica en 1855, en cuatro números de la *Revista Española de Ambos Mundos*, donde Ochoa colaboraba asiduamente; un año después, la firma de Ochoa deja de aparecer inesperadamente y su novela queda interrumpida sin explicación alguna. La calidad de los pocos capítulos que conocemos justifica sin embargo cierta atención. Ochoa, hombre de inusitada cultura y que conocía a la perfección el idioma francés, estaba al tanto del desarrollo del teatro y de la novela europea; no es extraño que en *Laureano* aparezca con claras evidencias, como ha visto bien Donald Allen Randolph, la imitación de las técnicas de Balzac, con respecto en especial a la descripción de lugares y ambientes (Randolph, 1966, pág. 60). El Madrid de *Laureano* tiene características muy parecidas al París de Balzac; pero en los jugosos detalles de la vida madrileña, así como en la presentación de aspectos de la vida en Aragón, se transparenta la experiencia personal del autor. La novela transmite, con la vivacidad de los recuerdos, el miedo y la preocupación de los madrileños ante los continuos asaltos de la guerrilla. Laureano ha sido víctima de la facción, y en una carta a su hermana describe vívidamente la impresión que le causan los guerrilleros y la crueldad de los ajusticiamientos. Ochoa caracteriza además muy bien a sus personajes, con rara penetración psicológica: el joven Diego, que conspira contra el Gobierno liberal en apoyo del carlismo, ha transformado en rebeldía política el rencoroso recuerdo de los malos tratos y la rigidez de su padre; la fealdad física y una infancia miserable determinan la extraña psicología de Pía, la mujer del atrabiliario Judas Somatén. El lector agradece el excelente humor con que se componen ésas y otras figuras, como la del bondadoso Melquíades y la del poeta Rafael La-

mosa, incurable romántico. La integración de humor y análisis psicológico, tan poco presentes en la narrativa romántica, confiere a Ochoa un papel importante, a pesar de lo fragmentario de su novela, en la evolución del realismo decimonónico tal como se manifestará años después en Galdós.

## 7.4

## La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero

### 7.4.1. Significación de Fernán Caballero

Suele asignársele un puesto relevante a Fernán Caballero en la historia de la literatura española decimonónica, al considerarse que su obra inicia, hacia la década de los cuarenta, el cultivo de la llamada novela realista. En parte se responde con ello a la necesidad de encasillar su nombre, y se consigue además situar un primer eslabón que, tras la novela histórica romántica, anuncia los nuevos derroteros por los que transcurrirá la moderna narrativa de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, esta labor de encuadre y análisis de la obra de Cecilia Böhl de Faber —que prefirió encubrirse como autora bajo el seudónimo de Fernán Caballero— no es de tan fácil resolución y requiere numerosas matizaciones.

José F. Montesinos (1961, pág. VIII) escribía: «De cuantos temas de historia hispánica moderna conozco, ninguno tan arduo como el estudio de Fernán Caballero: figura inquietante y elusiva si las hubo, nunca ha permitido ni una biografía satisfactoria —¡hay que ver las cosas que con pretensión semejante se han escrito sobre ella!— ni menos un estudio claro que permita inscribir sus ciertos logros —excelso, modestos— en el ámbito de su época». Estas palabras —preliminares de un «ensayo de justificación» que constituye todavía el mejor acercamiento a la obra narrativa de Cecilia Böhl de Faber— mantienen aún su vigencia, a pesar de los años transcurridos y de los estudios y monografías que se han ido sucediendo, porque, en efecto, se trata de una autora que se resiste a las clarificaciones y las dificultades.

Pero, además, a la inercia de esa mera constatación convertida en fácil referencia, que casi todas las historias de la literatura cultivan, encajándola como un engarce exigido por el paso del Costumbrismo romántico al despertar de la novela realista, debe añadirse otra cuestión que tampoco facilita el acceso a la obra de Fernán Caballero: la que procede del entorno ambiental que determina, como escenario, la casi totalidad de su producción narrativa. Es decir, el referente andaluz también enrarece cualquier aproximación a la autora, porque «no es esa Andalucía que Fernán Caballero tiende a *pintar* un tema neutro. Durante dos siglos el mundo andaluz ha recibido tratamientos literarios tan numerosos como distintos han sido sus enfoques. Desde proyectar una imagen idílica y pin-



toresca hasta otra, negra y rebelde, radicalmente opuesta, muchas opciones han sido literariamente conjugadas. Y ello ha provocado su consecuente carga de susceptibilidades, recelos y animadversiones, que salen a relucir, como un pesado lastre, cada vez que la imagen de Andalucía se convierte en el entramado básico de una obra literaria» (González Troyano, 1992, pág. 21).

Su propio entorno familiar y personal también ha contribuido a configurar una imagen de escritora bastante atípica. Su nacimiento y su primeriza formación en el extranjero no le allanaron su articulación con la lengua y la literatura españolas, aunque más tarde compensó estas deficiencias iniciales mostrando una excepcional voluntad de escritora. Por otra parte, muchos de sus rasgos biográficos encierran, en principio, el mismo interés potencial que el desplegado por las heroínas de sus novelas, pero un sorprendente pudor la llevó a velar las motivaciones más íntimas de muchas de sus decisiones. Y así, a pesar de haber producido una de las correspondencias más extensas de la literatura española, un cierto enigma aún perdura —como indicaba José F. Montesinos— y envuelve su vida, una vez que se traspasa el umbral ideológico, religioso y moral, forjado a base de un discurso tan ostentoso como maniqueo, con el que pretendió siempre protegerse de un exterior que ella imaginaba peligroso y hostil.

Su padre, el comerciante alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, originario de Hamburgo, había llegado a Cádiz en 1785. Representante característico de esa burguesía de negocios europea que adoptó la ciudad andaluza como puerto privilegiado para sus intercambios comerciales, tras algunos viajes y vacilaciones, y una vez casado, en 1796, con la gaditana de origen irlandés Francisca Ruiz de Larrea, se asentó definitivamente en el entorno gaditano. Mostró pronto un serio y continuado interés por la cultura literaria española, de modo que emplazó a sí mismo a simultanear su dedicación profesional con el cultivo de la investigación del pasado literario del país en que había decidido permanecer. La labor emprendida tanto por Juan Nicolás Böhl de Faber como por su mujer, que también mostró una clara propensión hacia el mundo de las letras, ha sido cuidada y rigurosamente estudiada por Guillermo Carnero (1978a) en cuantas facetas adquirió relevancia. En esa atmósfera pudo alentarse, pues, la disposición y el afán de Cecilia hacia la literatura. Como también en el ambiente familiar le inculcaron una ideología de la que ya nunca podría desprenderse. Unas ideas sumamente conservadoras, teñidas además de un moralismo católico que la obligaba a sermonear ante cualquier situación embarazosa, incluidas las peripecias que habría de hacer vivir a los protagonistas de sus narraciones.

Su nacimiento tuvo lugar en Morges, Suiza, en diciembre de 1796, en el transcurso de un viaje de sus padres. Tras algunos desplazamientos más, permanece en Alemania desde los nueve hasta los diecisiete años. Recibe formación del entorno familiar paterno y de un pensionado francés de Hamburgo. En abril de 1816 contrae matrimonio con el capitán de granaderos de veintiocho años Antonio Planells, y se traslada al regimiento militar de Puerto Rico en que éste se encontraba destinado. Javier Herrero (1963, pág. 88) considera que «ese matrimonio precipitado y absurdo» fue consentido por sus padres debido a «la apuradísima situación económica» que atravesaba la familia en aquellos momentos. La experiencia no debió de ser muy grata, aunque Cecilia, como es habitual en ella, vela en su correspondencia cualquier confidencia o alusión a este respecto.

De todas formas, muchos indicios confluyen de manera que se puede sospechar del carácter autobiográfico, relacionado con esta situación, de los capítulos 8 y 9 de la primera parte de su novela *Clemencia*. Fernán, tan pudorosa siempre para novelar episodios directamente implicados con su vida personal, sin embargo parece ser que condescendió en este caso, y quizá se pueda reconocer en las tribulaciones de la protagonista de *Clemencia* tras su matrimonio una proyección y un testimonio extraído de lo que debió de acontecerle a la autora cuando a los diecinueve años casó con el joven militar. Se recoge también en la misma novela la súbita y pronta muerte del marido, tal como sucedió a Cecilia, que regresa a Cádiz viuda para, tras un viaje a Hamburgo en 1819, casarse nuevamente en 1822, esta vez con el mayorazgo de una conocida familia sevillana, Francisco Ruiz del Arco, marqués de Arco Hermoso.

Diéronse durante este nuevo matrimonio —que habría de durar hasta 1835— una serie de circunstancias positivas que facilitaron la plasmación literaria de cuanto Cecilia había ido incubando anteriormente. Pero no sólo fue una época fecunda en cuanto a creación; además este entronque con una cierta aristocracia andaluza, vinculada al mundo del campo, le posibilitó un acercamiento a ese tipo de vida y de paisajes que centrarán casi la totalidad de su producción narrativa. Se fraguó así definitivamente su voluntad de enraizarse en Andalucía, pudiendo disponer, pues, de un entorno social propicio e inmediato que observar y conocer.

Cecilia debía a su formación romántica y a su propia biografía familiar un gusto por lo popular y andaluz que, hasta entonces, apenas había sido algo más que un presupuesto teórico, sentido con la misma predisposición afirmativa de la que hacían gala los viajeros de la época, y también con la misma carga de superficialidad y distancia. Pero su nueva vida en los dominios de un hacendado como el marqués de Arco Hermoso —que contaba con una finca en Dos Hermanas, en las proximidades de Sevilla, y con una hermosa casa en la capital— le allanó entradas y le acercó a tipos, a expresiones y a costumbres que habrían de ser su mejor fuente para apreciar esa realidad andaluza de la que ella quería convertirse en fiel testigo literario.

En 1828, Washington Irving visitó a Cecilia en su casa sevillana. Por una carta del escritor norteamericano y por su diario puede deducirse que por entonces ya pudo leer un esbozo de lo que habría de ser *La familia de Alvareda*, que aún tardaría veintidós años en publicarse. Las opiniones de Irving pudieron estimular el amor propio de aquella novelista en ciernes, que desde aquellos años parece haber acelerado su labor de recolectora del material en que habría de basar su producción narrativa. José F. Montesinos (1961, pág. 6) señala que «todo nos induce a creer que ella se fue logrando como escritora en los tiempos de su matrimonio con el marqués de Arco Hermoso; éstos parecen haber sido los años en que entró en contacto con lo que ella llamó siempre *el pueblo de campo*, los que le permitieron experimentar y saborear los modos de la existencia andaluza que hacían su delicia». También Javier Herrero (1963, pág. 15) considera que «con independencia de la publicación de sus obras», parte importantísima de la creación literaria de Fernán «debe retrotraerse, al menos para dos de sus novelas y para gran parte de sus cuentos y cuadros de costumbres, a sus años de marquesa de Arco Hermoso, es decir, de 1822 a 1835». Año este último en que

muere, a consecuencia de una epidemia de cólera, el marqués, dejando a su viuda en una situación económica menos desahogada de lo que hubiera sido previsible.

Poco después, en 1836, muere Juan Nicolás Böhl de Faber, el padre de Cecilia. Lo cual pudo contribuir también a que se desbloqueara una cierta resistencia suya hacia la publicación. Escribir o no escribir era una duda que la perseguía desde hacía años, tal vez por lo que la escritura suponía de excesivo para una mujer a la que la opinión conservadora de su padre asignaba exclusivamente una función hogareña y tradicional. Pueden verse una serie de indicios de este titubeo en la elección de un seudónimo (siempre masculino, como el de Fernán Caballero —procedente de un topónimo originado en la Reconquista— o el de León de Lara, que evocaba asimismo rancias epopeyas medievales), y en su tendencia a escribir inicialmente en otro idioma. No dejaban de ser formas de ocultar o aplazar su presencia en el mundo español como mujer escritora. Aunque, paradójicamente, este recurso al seudónimo y su continuo alarde de modestia también pueden interpretarse —junto con su siempre reiterada intención de dirigirse sólo a un público escogido y cómplice de sus ideas— como maneras muy femeninas de iniciarse en la literatura.

Volvió a contraer matrimonio en 1837. Pero poco antes había sentido una gran pasión amorosa por un caballero inglés, Federico Cuthbert; sin embargo, diferencias ideológicas y de temperamento no posibilitaron el mantenimiento de la relación, según puede deducirse de su correspondencia (Montoto, 1969, págs. 382-398). Un correlato de este episodio puede suponerse que se refleja también en el conflictivo idilio planteado entre la protagonista de la novela *Clemencia* y George Percy. El nuevo marido, Antonio Arrom de Ayala, era un joven rondeño, diecisiete años más joven que ella. Aunque de personalidad inestable y enfermiza, la presencia de este nuevo hombre en la vida de Cecilia se corresponde con el período en que decidió dedicarse con tanta voluntad como perseverancia no ya sólo a la escritura, sino además a recuperar para la edición cuantos manuscritos propios había atesorado en años anteriores.

En la persona de Juan Eugenio Hartzenbusch encontró un valioso mediador que habría de facilitarle sus primeras conexiones con el mundo de la prensa y de la edición madrileña, que por entonces suponía casi la única vía de acceso a la literatura profesional. Comisionado por la Real Academia Española para gestionar el traslado de los ricos fondos bibliográficos de Juan Nicolás Böhl de Faber, Hartzenbusch visitó a Cecilia en la primavera de 1848 en El Puerto de Santa María y se convirtió desde entonces no sólo en valedor e intermediario bien predisposto cara a la publicación de su obra, sino también en fuente de estímulo y asesoramiento. Aunque en 1835 ya había aparecido en *El Artista* una narración suya, *La madre o el combate de Trafalgar*, y en 1840, en una revista de Hamburgo, otra titulada *Sola*, se considera que la aparición en forma de folletín, desde el día 9 de mayo de 1849, de *La gaviota* en las páginas del periódico madrileño *El Herald*, inaugura esa comparecencia ante los lectores que Cecilia aguardaba largos años ya. El mismo ritmo con el que, desde entonces, sus publicaciones van a precipitarse muestra que tras una apariencia contenida y discreta yacía un desbordante deseo por ser escritora. Por otra parte, *La gaviota* no sólo era acogida como la primera novela de un nuevo autor, Fernán Caballero; tam-



bién se le asignaba el cometido de ser la primera muestra española de una nueva forma de concebir la novela, con la que tanto se abandonaban fórmulas del pasado como se acometían otros planteamientos.

Las tribulaciones matrimoniales de Cecilia habrían de sufrir aún otro desgraciado percance. Antonio Arrom, que en 1853 había sido nombrado cónsul en Australia, fue víctima de una estafa provocada por su socio comercial, y ante su gravosa situación económica se suicidó en Londres en 1858. Cecilia alimentó el propósito de recogerse en un convento, pero parece haberla disuadido la reglamentada vida religiosa que excluía según qué tipo de lecturas, de correspondencia y escritos y de visitas.

Gracias a la complacencia de Isabel II pudo disfrutar de una casa en el recinto del Alcázar de Sevilla, que hubo de abandonar al venderse, tras la Revolución de 1868, los bienes del patrimonio real. Con los años —murió en 1877 en esta última ciudad— no menguó su densa actividad como escritora. Si disminuyó su producción como narradora, lo compensó dándose a un intenso intercambio epistolar, en gran parte publicado posteriormente y que constituye una parte nada desdeñable de su quehacer testimonial y literario.

En una escritora tan poco dada a consignar en textos independientes los criterios teóricos en los que basaba su concepción de la literatura, y que además, con recatada modestia se prestó con regularidad a que otros autores prologaran sus obras, su correspondencia no sólo se transforma en auxiliar ineludible para adentrarse en su complejo entramado biográfico, sino que también de ella se obtienen reveladores datos de sus planteamientos y ejercicios literarios. Así lo prueban tanto el Epistolario publicado como volumen XIV de sus *Obras completas* (1912), como los preparados por Fr. Diego Valencina (1919), Alberto López Argüello (1922), Roger Bassagoda (1940), Theodor Heinermann (1944) y Santiago Montoto (1969).

En esta tan copiosa como bien conservada correspondencia —Cecilia alimentó con sus cartas un círculo tan fiel de amigos que guardaban como reliquias todas sus misivas— se han basado los muchos intentos de configurar una biografía de Cecilia Böhl de Faber. Pero durante años una intención hagiográfica ha presidido la mayor parte de esta empresa, iniciada por Luis Coloma (s. a.) y continuada por Angélica Palma (1931) y Santiago Montoto (1969). Parafraseando el subtítulo del libro de Angélica Palma, podría decirse que en todas estas obras se ha pretendido más novelar que desvelar la vida de Fernán Caballero. De ahí que el personaje de la escritora mantenga todavía el reto de muchos de sus enigmas. Cuestión que no debe ser sólo achacable a los intérpretes de su correspondencia, porque como indica José F. Montesinos (1961, pág. IX) «esos documentos íntimos nos están insinuando a cada paso que no lo son, que a través de ellos la personalidad de la autora se nos escapa contantemente [...] Me hubiera atrevido a postular que la autora se nos escapa porque era interés suyo escaparse a sí misma, evadirse, no darse nunca, ni a sí misma».

Ni su correspondencia ni los testimonios de sus contemporáneos permiten, pues, traspasar ese discreto umbral tras el cual Cecilia quiso guarecer tanto su intimidad como las causas de muchas de sus decisiones personales y literarias. Tampoco de sus restantes escritos cabía esperar mayores confidencias, aunque se trataba de una autora a la que, en otro aspecto, ningún pudor literario ni téc-

nico refrenaba el introducir digresiones ideológicas ajenas al propio desarrollo de sus narraciones. Pero estas casi siempre estentóreas intervenciones —su famosa tendencia a sermonear— apenas resultan válidas como referencia de una radiografía interior porque están encorsetadas y responden a una única intención: la apología y clarificación de un ideario tradicionalista y conservador puesto al servicio del Trono y del Altar. Incluso, si se exceptúa la novela *Clementia*, es difícil discernir en sus obras correlatos autobiográficos que traduzcan algún conflicto originado y sentido por la mujer-autora durante una vida que no estuvo exenta de momentos de singular turbulencia.

Encubierta, por tanto, tras la protección comedida que le deparaba un discurso religioso e ideológico tan reiterado como inalterable, Cecilia rehuyó prestarse a facilitar ese tipo de claves personales que permiten, a veces, enriquecer la comprensión de las obras. Con suma prudencia se limitó a esparcir sólo aquellos datos con los que configurar la imagen pública que ella pretendía *deber dar* de sí misma.

El encuadre de su obra dentro de la historia de la narrativa española tampoco está exento de desacuerdos. Pero en un aspecto, al menos, la crítica aprecia de manera unánime la función literaria que Fernán Caballero llevó a cabo: con ella se inicia en España de forma ya sustancial el despegue del Realismo novelesco decimonónico.

#### 7.4.2. **Criterios literarios y servidumbres ideológicas. Regionalismo, Costumbrismo y folclore**

Desde la tercera y cuarta década del siglo XIX surge por parte de algunos escritores la voluntad de abandonar la exaltada fantasía romántica y recrearse narrativamente en un mundo más próximo y cotidiano. La necesidad de *inventar* empieza a ser sustituida por la de *observar*. En el despertar por esos años de una nueva sensibilidad con su consecuente desplazamiento de enfoque y perspectiva, coinciden casi todos los historiadores. Andrenio (1924, pág. 34) señala que «al mismo tiempo que se escribían estas novelas medievales estaban preparando los materiales y echando los cimientos de la novela futura otros escritores [...] La futura novela no había de ser histórica, a la manera de Walter Scott, sino contemporánea y muy ligada al espectáculo social de su tiempo»; y años después Javier Herrero (1963, pág. 11) también reitera que «junto a esa masa de novelas históricas y románticas encontramos algunas que pasan de describir costumbres antiguas a ocuparse de las modernas, y que encuentran tan interesantes las aventuras de figuras contemporáneas en la sociedad presente como las de los héroes románticos en los siglos remotos. Muchas veces hacen referencia a ese carácter con subtítulos tales como *novela de costumbres contemporáneas* o *cuadro de costumbres*. Estas novelas aparecen generalmente entre los años 1830 y 1843».

Empujada por otros orígenes y otra formación, que en casi nada coincidía con la de los otros escritores españoles, Fernán Caballero va a dar entrada a otros escenarios para situar las intrigas de sus novelas. De todos modos, esa primacía ha sido, a veces, algo discutida, como muestra Reginald F. Brown (1953a, pág. 37): «La novela realista de costumbres daba inequívocas señales de vida con

bastante anterioridad, y con sello mucho más definido de la época, que en *La gaviota* de Fernán Caballero. Las grandes innovaciones de *La gaviota* fueron el interés por la región y la vida rural en unos momentos en que la novela tendía hacia todo lo contrario. Antes de ella, es verdad, había pensado en la posibilidad de una novela regional Estanislao de Kotska Vayo, y sin pensarlo, salió regionalista la novela realista del siglo XIX [...] Fue Fernán Caballero la primera en descentralizarla, introduciendo en ella tipos y costumbres rurales». Esbozos del tipo de novela que ella habría de cultivar se dieron, desde luego, anteriormente en las Letras españolas. Porque no es el suyo un surgir aislado y exclusivo, como tampoco puede decirse que lo hiciera con la plenitud y logro de unas obras acabadas y modélicas, pero como puntualiza muy bien José F. Montesinos (1961, pág. 30), «es evidente, sin embargo, que, desde su aparición, la novela española cambia de rumbo, que a partir de aquel momento empieza a haber novela española. Por muchas que fueran las limitaciones de su arte, su importancia relativa y su interés histórico son de gran magnitud».

Aceptado, pues, ese papel histórico desempeñado por Fernán Caballero, convendría ahora plantearse con mayor concreción en qué pudo consistir y cuáles fueron las causas que posibilitaron ese cometido.

En el público español existía ya, desde luego, una predisposición hacia ese desplazamiento ambiental con su consecuente cambio de enfoque literario. En parte, por agotamiento de algunas de las fórmulas de la novela histórica romántica, tal como lo expresa Andrenio (1924, pág. 42): «A las gentes ahítas de pajes y trovadores, de castellanos y de nobles paladines que hablaban con voz engolada y altisonante, les encantó aquel mundo nuevo a que les conducía Fernán Caballero y que era sencillamente el mundo real, el campo y la ciudad de Andalucía». Y, en parte, también por la llegada al mundo de la literatura de otra clase de lectores, partidarios de ver reflejados sus conflictos bajo otros argumentos y otras vestimentas menos anacrónicas.

La necesidad de este cambio de orientación ya se había comprobado en Francia, donde desde hacía años autores como Balzac y George Sand, entre otros, habían sabido dar respuesta a la demanda de esos nuevos públicos que querían reconocer sus propios problemas en unas obras de argumentos contemporáneos y cuyos personajes viviesen y se expresasen como ellos. Fernán Caballero, conocedora por su formación y por sus hábitos viajeros de la actualidad de la literatura francesa —casi más que de lo que por entonces se publicaba en España—, captó las posibilidades que le ofrecían en algunos aspectos —y sólo en algunos— aquellos modelos literarios. De ello no cabría deducir que se convirtiera en una mera transmisora de aquel tipo de novedades francesas a la narrativa española. En parte porque sus novelas representan una adaptación muy singular y desprovista de muchos de los elementos primordiales que configuraban teórica y prácticamente las novelas de los autores aludidos. Y además, porque en su concepción de la novelística participaban otras significativas influencias, entre ellas las literarias procedentes de un cierto Romanticismo alemán, asimilado en los muchos años de convivencia en el ambiente cultural paterno.

Un Romanticismo que, como resalta José F. Montesinos (1961, pág. 10), «no se aplica al culto del yo satánico ni exalta rebeldías de ninguna especie», más



bien, por el contrario, tenía su patriarca en Herder y en lo que éste venía a significar de comunión en el espíritu de «nacionalidad», de retorno a lo más intrínseco y ancestral de cada país. De donde procedería, además, la apasionada dedicación que Fernán habría de tributar a todo aquello que se presentase bajo la aureola de costumbres y tradiciones populares. A veces, aunque de manera más esporádica, cultivó también otras fórmulas románticas de origen septentrional, que alcanzaron su mejor expresión, por ejemplo, en el tratamiento aplicado en algunas de sus obras a las ruinas, a los templos abandonados, a los antiguos monumentos, anunciando así, con el recurso a estos marcos tan apropiados para la melancolía, un tono casi prebecqueriano.

Existen otros aspectos en que su obra también parece conservar vinculaciones y secuelas del movimiento romántico. Porque si se considera que gran parte de la novela histórica precedente se había propuesto prestigiar nostálgicamente el pasado, proyectando, de forma idealizada sobre aquellos otros tiempos una mejor concordancia y una mayor armonía entre el hombre y su medio, puede pensarse que Fernán Caballero mantiene esa misma tendencia. Y aunque sustituya los antiguos ambientes por otros de vida contemporánea, pone de todas maneras su obra al servicio de unos ideales de antaño que, por serlo, parecen los únicos acordes para enmarcar esos mundos dorados y cargados de armonía que a ella le gustaba describir.

Por ello, exaltar en demasía su faceta renovadora puede resultar exagerado. Porque, en efecto, aireó nuevos focos de atención narrativa, pero también se mantuvo hipotecada a un cierto subjetivismo romántico, sentimental y discriminatorio.

Si se toma como referencia el *roman de moeurs* de la primera mitad del siglo XIX, en el sentido en que lo utiliza Balzac, es evidente que ahí se lleva a cabo una recreación sobre realidades observadas en el mundo contemporáneo, sin proceder a exclusiones apriorísticas. En el caso de Fernán hay también voluntad de abandonar las exaltadas fantasías en favor de unos ambientes próximos y cotidianos, pero al recrearlos literariamente procede introduciendo drásticas discriminaciones. Esas realidades existentes son filtradas porque el suyo es un testimonio literario que debe quedar supeditado a una intención moralizadora, dándose así un «realismo especialísimo» que José F. Montesinos (*Ibíd.*, pág. 31) considera que «nunca es artísticamente desinteresado, siempre es más o menos tendencioso y siempre deberá ser un arma apologética en manos de la autora».

Este afán de Fernán de proyectar su ideología, sin calibrar la oportunidad técnica de su intervención, se convertirá en una gran servidumbre para el desarrollo de su obra narrativa. Cualquier ocasión le parece propicia para divagar sobre las excelencias de una devoción o de un dogma religioso. Pero también, engarzada con ello figura una visión maniquea del mundo, reiterada obra tras obra, mediante la cual ilustrados, liberales, demócratas y positivistas van a estar afeados con los peores vicios, mientras que los católicos conservadores y tradicionalistas van a verse adornados de los mejores atributos y parabienes, como acentúa Iris Zavala (1971a, pág. 124): «La producción literaria de doña Cecilia aparece como una dialéctica entre el bien y el mal. El bien y la virtud de la religión y el tradicionalismo, frente al nefasto socialismo materialista. El liberal, el demócrata son motivo de burla e ironía, cuando no de

escarnio directo. En su arte desborda lo pedagógico; la novelista está arrebatada de una fiebre misionera que exalta la moral católica a expensas del arte y la narración». Con todo, lo más negativo de este universo providencialista y estático es su incidencia en las propias tramas narrativas, en las que apenas hay caracteres que evolucionen o se transformen, si no es debido a la beneficiosa o perversa influencia ejercida por unos ambientes que también responden a la misma distribución maniquea (por ejemplo, del campo procede la virtud, en la ciudad se inhalan las perversiones). Sobre la ultraconservadora herencia ideológica que Fernán recibió, véase el análisis de la ideología del matrimonio Böhl de Faber en los estudios de Carnero (1974, 1978a, 1982a y b, 1990b) y en su aportación al capítulo 2 de este volumen.

Pero precisamente la novela realista había surgido para hacerse eco del nuevo dinamismo que movilizaba al mundo, incluido el español, desde ese segundo tercio del siglo XIX. Ello exigía concederle a los personajes literarios libertad para desenvolverse ante los nuevos conflictos planteados. El arte del novelista consistía, en parte, en transmitir la ficción de que sus criaturas eran libres de movimientos. Fernán se da cuenta de que novelar es dejar actuar ese dinamismo literario y, como quiere ser novelista, titubea, pero pronto se le imponen sus convicciones morales y ya no se arriesga a permitir a sus personajes movimientos propios, y si los deja los reconduce inmediatamente hacia una forzada ortodoxia. Era la consecuencia de querer describir no tanto la vida como lo que *debía ser* la vida. Y a este respecto resulta ilustrativa la calificación dada por José F. Montesinos a sus novelas al llamarlas «ejemplares», ya que ese propósito está siempre latente: novela de costumbres contemporáneas, pero nada de *malas* costumbres, y cuando alguna de éstas se exhibe, aunque sea recatadamente, debe hacerse patente el fin corrector.

No es extraño, por tanto, que Fernán Caballero concediese tanta trascendencia a la clasificación que debían recibir sus obras y al tipo de género en que habría que encuadrarlas. Es comprensible a este respecto su resistencia —un tanto paradójica y confusa— a que sus obras narrativas fuesen catalogadas como novelas: «No pretendo escribir novelas, sino cuadros de costumbres, retratos». Y justifica una y otra vez esta actitud basándose en que para hacer novelas «sería preciso tener una imaginación que crease, y la persona que aquí escribe sólo pinta», como explica en *La familia de Alvareda*. Pero más que un simple juego de aparentar modestia puede considerarse que lo que ahí subyace es el deseo de reclamar veracidad para unos argumentos y unos personajes que la propia Fernán se ha visto obligada a forzar para que respondan a esa inflexible moral, ya aludida, a la que todo debe sacrificarse. Novela sería, pues, aquella obra que da entrada al juego de la fantasía, que es lo que ella no puede admitir. «puesto que la tendencia de mis novelas es combatir lo novelesco, sutil veneno en la buena y llana senda de la vida real» (Caballero, 1982a, pág. 33). Por ello reitera y proclama con vehemencia su deseo de «no inventar sino observar», como si esta declaración de principios fuera algo más que una mera consigna de palabras, y fuese suficiente para eludir el carácter subjetivo y parcial que suele estar presente en la mirada de cualquier observador.

A la supuesta demanda de un lector («Cuéntanos en lisa prosa castellana lo que realmente sucede en nuestros pueblos de España, lo que piensan y hacen

nuestros paisanos en las diferentes clases de nuestra sociedad») responde: «Sábetete, pues, que éste ha sido (atiende bien) el solo y único móvil que me ha hecho tomar la pluma para escribir la novela que te remito. Ya sabes que lo que escribo no son novelas de fantasía, sino una reunión de escenas de la vida real, de descripciones, de retratos y de reflexiones» (Caballero, 1961, II, pág. 8). Todo ello delata, consciente o inconscientemente, un doble proceso autojustificativo. Por una parte descalifica ese género novelesco en el que ella intuye que los personajes literarios tienen que desenvolverse con libertad, y al que sus obras no pueden acceder porque sus criaturas literarias están desde el principio lastradas por la coacción de la ortodoxia moral a la que la autora somete sus evoluciones y sus conflictos. La novela pertenece por consiguiente al dominio de lo fantasioso, de lo inventado, de lo *romancesco*. En cambio, por otra parte, lo que ella cuenta no son novelas sino cuadros de costumbres, historias, relaciones que gozan del estatuto de la verdad porque Fernán las ha observado en la realidad inmediata. De ahí deduce que sus narraciones son no sólo ejemplares, sino además verídicas.

Puesto que su misión como escritora no era crear ni inventar, debió entregarse a una paciente labor de coleccionista de costumbres, hechos, tipos, paisajes, sentencias, refranes y todo cuanto confirmase ese celo realista que habría de sustituir, para bien de la moral, a la imaginación. En *Clemencia*, para demostrar las altas virtudes de la protagonista, escribe la autora: «Así pensaba porque no había leído novelas, ni visto dramas de pasión, y conservaba intactas las puras doctrinas de moral cristiana, no deslustradas por mundanos sofismas» (Caballero, 1982b, pág. 136).

Por otra parte, la propia formación de Fernán, ya comentada, la había pre-dispuesto para convertir el pueblo del campo andaluz —tan alejado de los «mundanos sofismas»— en el digno escenario que su obra necesitaba. En ese pueblo, que era lo más genuino del país, yacían depositados maravillosos tesoros poéticos y ella tenía sólo que sacarlos a relucir. Así conjuntaba el dar cuenta de la verdad de unas vidas que, al mismo tiempo, habían hecho suyas costumbres y formas tradicionales de arte. Con una pasión y un exclusivismo que recuerda a veces la fe del converso, quiso transformar en literatura todo el conocimiento de la vida andaluza que había acumulado, sobre todo durante los años de estancia en la finca del marqués de Arco Hermoso en Dos Hermanas.

El dar cuenta, por tanto, de un cierto mundo cotidiano andaluz —idealizado por una serie de prejuicios de origen romántico, pero también observado con el singular celo germánico de quien colecciona tipos y costumbres que sospecha pueden desaparecer— está en el origen de la obra narrativa de Fernán Caballero y constituye parte básica de su motivación. En una carta a Hartzzenbusch (Heinermann, 1944, pág. 113) le comenta: «Si tiene un rato desocupado lea usted *La familia de Alvareda*, que salió en *El Herald* por el mes de septiembre del año pasado; es una pintura del pueblo como creo que sólo yo puedo hacer tan gráfica, por lo que he vivido en el campo y lo he estudiado».

Habían coincidido en esta mujer tantos elementos contrapuestos que era difícil prever una dosificación entre ellos que no bloquease la posibilidad de crear una obra literaria coherente. ¿Cómo equilibrar, para que germinasen de manera positiva, una ideología de un conservadurismo paralizante, un lastre romántico



del que no se podía ni se sabía desprender, un entusiasmo casi mesiánico por el pueblo andaluz y sus usos y costumbres campesinas, y una voluntad de escritora atenta a las modernas formulaciones europeas?

Sin embargo, estos factores se fueron compaginando, y a pesar del desigual y conflictivo juego desempeñado por cada uno de ellos se concretaron en una obra literaria que comprende una buena serie de novelas —y aunque la autora, en teoría, prefiriera no llamarlas así, es ése el género en que hay que enmarcarlas—, y otra, aún más larga, de libros de más difícil encasillamiento y que son subtitulados con términos que suponían —y suponen— una relativa imprecisión, tales como *cuadros de costumbres*, *historias*, *relaciones*, que unas veces se confunden y otras se oponen, aunque Fernán sugiera para ellos distinciones formales no siempre fáciles de aplicar. En muchas ocasiones lo que la autora hubiera preferido es contar con una traducción, ya aceptada, del término francés *nouvelle*: «Esta denominación francesa no tiene equivalente en español, por lo cual llamo yo a estas composiciones mías [...] relaciones si en ellas predomina la narración, o cuadros de costumbres si predomina en ellas la pintura» (Heinermann, 1944, pág. 145). En unos y otros casos, el factor desencadenante suele ser un hecho que ha presenciado o que le han narrado (es buena recolectora de tradiciones orales), o unos tipos que ha conocido. Ese punto originario va a servir de coartada a Fernán y va a darle fuerza para convencer al lector —y posiblemente a sí misma— de que ella no imagina, pero como indica José F. Montesinos (1961, pág. 40), ésa era sólo su voluntad inicial, porque «cuando Fernán Caballero diga que no inventa, debemos referir sus palabras a lo meramente anecdótico de que partió al comenzar su historia, pero su tendencia a la deformación sistemática, su afán interpretativo, despojaba de autenticidad las anécdotas mismas».

Estas desviaciones impondrían, pues, serios límites a su producción novelística, pero en otros aspectos descriptivos se dará con tan morosa y fiel minuciosidad a la fijación de tipos, cuadros y escenas que conseguirá con ello muchas de sus mejores y menos perecederas páginas. Esta producción costumbrista suya no dejaba de estar también acompañada de una cierta reflexión sobre el cometido que debía orientarla, y así supo especificar, por ejemplo, que un «tipo es aquella persona que resume en sí más marcadamente los rasgos peculiares de la clase a que pertenece, sin originalidad. Si la tuviese marcada sería un original y no un tipo en su género; y si no, observa a mi hermano: él es el verdadero tipo del caballero campesino andaluz, con sus dotes de tal, esto es, un entendimiento claro, perspicaz e inculto, su hermoso y noble corazón y su carácter franco, pero endomellado, su pequeño despotismo de cabeza de casa grande y su generosidad de mayorazgo, sus grandes y altos sentimientos cristianos y sus mezquinos gustos lugareños» (Caballero, 1982a, pág. 183).

Esta preocupación suya por ser fidedigna en la descripción de los rasgos de los tipos y cuadros —compartida por casi todos los costumbristas contemporáneos— se constituyó en una difícil apuesta que dobló el esfuerzo y el riesgo de sus narraciones, ya que, como sugiere José F. Montesinos (1961, pág. 33), «sus personajes, sobre todo en sus primeras novelas, están allí como representación de algo que los trasciende, y no sólo por el interés que ofrezca su carácter sustantivamente, independientemente de esa *representación* que el autor le atribuye». Ella misma declara en el prólogo de *La ga-*

*viota* que ha intentado que cada uno de los personajes significativos de la novela sea al mismo tiempo exponente de cada uno de los grupos o clases en que supone dividida la sociedad española. Sociedad que Fernán, generalizando el modelo mental que se ha hecho de Andalucía, sólo cree constituida por el pueblo y la aristocracia, por lo menos en cuanto a merecimientos para figurar en sus novelas. Aunque la simplificación sea algo excesiva, puede deducirse de una ojeada general sobre su obra que en el cuadro estático, en el tipo fijo, es decir en su táctica y técnica de narradora «pintora», sus producciones resultan más logradas, mientras que cuando los cuadros y los tipos se movilizan para crear un argumento la necesidad imperiosa del enmarque moral descompone su posible verosimilitud.

### 7.4.3. *La gaviota*

La gestión de la obra de Fernán fue lenta. Con aire entre recatado y modesto fue atesorando manuscritos hasta que en 1849, a sus cincuenta y tres años, irrumpe con sus densas novelas, para proseguir con el ritmo apasionado propio de una escritora que pacientemente había aguardado desde hacía años el momento propicio. Por tanto, época de escritura y fecha de publicación no se corresponden de una forma muy estricta en Fernán. Por referencias, sobre todo de sus cartas, pueden datarse muchas de sus obras, pero tampoco eso supone una gran certeza en una autora a la que acompañó siempre una inseguridad formal en el trance de la creación, que la obligaba a hacer y deshacer lo que emprendía, tomar y retomar lo que hacía años había abandonado. Además, en sus primeros años de novelista hubo de sufrir a una caterva de bienintencionados asesores que no aliviaron, sino que más bien agudizaron sus titubeos y dificultades. Sin contar la extraña peregrinación que también hubieron de padecer sus primeras novelas —escritas por ella inicialmente en francés o en alemán— al ser traducidas por otros al castellano.

Entre su producción, *Sola* ha quedado como una novela aislada, a lo que ha contribuido el que fuese la primera (aunque en 1835, en la revista *El Artista* ya había publicado el relato *La madre o el combate de Trafalgar*), que la publicase en Hamburgo en 1840 y que sea la única ajena al ambiente andaluz. Pero quizá haya sido la propia autora la que la ha postergado a causa de haber considerado posteriormente excesiva, para su moral, la atmósfera del argumento. Ésta es la opinión de Luis Coloma, que en sus *Recuerdos de Fernán Caballero* alude a la preocupación que la embargaba ante el posible tono escabroso de una obra en la que *Sola*, la protagonista, hija ilegítima, termina como prostituta, a consecuencia de su libre educación. Este intento literario la aproximó al folletín sentimental y moralizante, en el que aparecen drásticamente escindidos los personajes buenos y los malos.

Mas la obra que le abriría otras fronteras fue *La gaviota*, cuya escritura en francés puede retraerse a muchos años antes, pero que en 1849, tras haber sido traducida por José Joaquín de Mora, se publicó por entregas en *El Heraldo* de Madrid. Novela que, como tantas otras suyas, había de centrar las peripecias de su trama en un personaje femenino. Esta vez la protago-

nista, Marisalada, es hija de un pescador, vive en un pueblecito de la costa gaditana y entre sus atributos figura el de estar dotada de una bellísima voz y de un carácter inquieto, frío y distante. La acción se inicia hacia 1836. Un médico alemán que ha participado en las campañas de las guerras del Norte llega enfermo y por azar al pueblo. Se queda prendado de Marisalada y decide educar su voz. Tras tres años de apacible vida en aquel contorno, el médico y la protagonista se casan. Nada parece enturbiar la tranquilidad existente hasta que otra aparición azarosa, la del duque de Almansa, antiguo conocido del médico, los induce a abandonar el pueblo y encaminarse a Sevilla, donde el triunfo puede aguardar a una voz tan cualificada. Marisalada acoge la propuesta con fervor; el marido con menos entusiasmo. En Sevilla, Marisalada encandila, como cantante y como mujer, al mundo aristocrático en que es introducida por el duque. Admirada también por los públicos, el éxito en los escenarios la lleva a Madrid, mientras cada vez se siente afectivamente más alejada de su marido. El encuentro con el torero Pepe Vera, encarnación de una atractiva seducción viril, despierta en Marisalada una pasión amorosa hasta entonces desconocida en ella. La intensa aventura surgida entre ambos provoca la huida del marido a América. Pero la tragedia aguardaba a los dos nuevos amantes. Pepe Vera muere en el ruedo y, en el pueblo, el padre de Marisalada. También desaparecerá el marido, víctima de la fiebre amarilla. La pérdida de la voz será la culminación de tan negra serie de sucesos, y con ello el obligado regreso al pueblo, donde Marisalada sólo podrá elegir casarse con un barbero, vulgar y prosaico, al que ha despreciado siempre.

En *La gaviota*, la más lograda y popular de sus novelas, se despliega el extenso repertorio de motivos gratos a Fernán. Primero, la vida en un pueblecito andaluz en el que reinan la naturalidad y la virtud, mientras que el proceso de degradación se acentúa a medida que comparecen en escena los tipos de convivencia que depara la ciudad. Frente al mundo rural, Sevilla implica peligros y caídas, pero mayores son las tentaciones y perversidades que una capital como Madrid entraña. La protagonista recorrerá finalmente ese vía crucis de calamidades por no haberse resignado al modo de vida sencillo e ingenuo a que, en principio, estaba destinada. Aunque el espectro social es amplio, la intriga, como la escenografía geográfica, se polariza entre los personajes de origen pueblerino y campesino y una aristocracia que en las tertulias sevillanas —que se prodigan en la novela— queda reflejada en todos sus matices. La clase media, cuando aparece, lo hace de forma muy desdibujada: no van por ahí los intereses de Fernán como observadora. La extensa galería de pretendientes y enamorados de Marisalada sí concede a la autora la oportunidad de mostrar una variada gama de amores (el fiel y honrado, el platónico, el adulterino, el vulgar).

El gran tema que prevalece en *La gaviota* ha sido así sintetizado por Baquero Goyanes (1958, pág. 70): «Fernán —al igual que Antonio de Trueba— permanece fiel, en lo sustancial, a la valoración clásica, loadora de la aldea y menospreciadora de la ciudad. Pero, de todas formas, Fernán insufla un nuevo sentido a tal oposición y valoración. Para ella la contraposición es algo más que una simple actitud sentimental. En la pugna campo-ciudad ve la es-



critora un problema nacional: lucha de la tradición de signo cristiano contra el positivismo de signo liberal e irreligioso. Fernán defiende y exalta la vida campesina — cayendo en la idealización excesiva— porque en ella ve representadas las virtudes raciales que cree que corren peligro de desaparecer, aplazadas por el progreso extranjerizante». Por ello el traslado de Marisalada del campo a la ciudad ya implica una elección moral, que ha de dividir la opinión de los que la rodean. Para unos, debe salir de su rincón pueblerino para que su talento como cantante sea gozado por muchos; pero para otros, la sociedad en la que va a sumergirse, por su liberalismo, es fuente de corrupción y por tanto las desgracias aguardan a quien contraviene los dictados de su origen.

Junto a esta visión determinista de los conflictos a los que han de verse sometidos los personajes, y que Fernán aclarará una y otra vez en sus digresiones moralizantes, aparecen los otros mundos que la autora gusta cultivar. En la figura del marido de Marisalada, con todos sus atributos de bondad y melancolía, no es difícil ver la sombra alargada del Romanticismo «tudesco» al que Fernán rendía veladamente un cierto culto. Y esa misma herencia se percibe en su descripción de la tempestad marina del primer capítulo de la obra, o en la delectación con que se detiene a glosar el convento en ruinas, en el capítulo cuarto. Por lo demás, también exhibe ya lo que será su tradicional y folletinesca división de los personajes en buenos —con todas las virtudes— y malos —con todos los vicios—, que se ven sometidos a la fuerza de las cosas como consecuencia de un providencialismo que lo preside todo, y rara vez debido a la propia evolución de los caracteres.

Queda en la obra, por otra parte, suficientemente resaltado el encanto de la vida rural andaluza, con sus trajes, bailes, canciones y tipos pintorescos. El lenguaje se constituye en factor esencial para reconocer la procedencia social de los personajes: los campesinos entroncan con los refranes, acertijos, dichos, cuentos y coplas, mientras los aristócratas de las tertulias plagan el castellano de neologismos y galicismos.

Finalmente, no debe olvidarse que, a pesar de ser descrita con tantos rasgos negativos y de ser castigada finalmente con una larga cadena de desgracias, Marisalada, la protagonista, representó en su momento la encarnación de una mujer rebelde y desafiante, que apostó por su libertad mientras su capacidad física se lo permitía. Quizá por ello, y consciente de la ambivalencia que podía transmitir su imagen, Fernán necesitó juzgarla sin cesar e infligirle tantas penas en su postrimería. Se neutralizaba así el miedo de que se pudiese filtrar al lector la tan oculta como inconfesable admiración que posiblemente le despertaba el tipo de vida de Marisalada.

#### 7.4.4. *La familia de Alvareda*

Siguiendo el surco de la buena acogida pública de la novela anterior, en el mismo periódico, *El Heraldo*, y en ese mismo año, 1849, continuó publicando *La familia de Alvareda*. Como *La gaviota*, había sido escrita muchos años antes, posiblemente en alemán. Esta vez el ambiente básico es íntegra-

mente rural, del pueblo de Dos Hermanas y sus alrededores, en las proximidades de Sevilla. El argumento procede de un hecho acaecido que le contaron a Fernán. Ésta, tras sus pertinentes adecuaciones, le dio forma novelesca, entretrejiendo la serie de acontecimientos que irrumpen en la apacible vida de la familia Alvareda, formada por la viuda Ana y sus hijos Perico y Elvira, y de su vecino Pedro, que tiene un hijo llamado Ventura. Los episodios dramáticos se precipitan a partir del día en que Ventura y Elvira van a casarse. La llegada al pueblo de las tropas napoleónicas provoca que un soldado francés abofetee al padre de Ventura, y que éste mate al agresor. Debe, por tanto, huir del pueblo. Durante seis años arrastra una vida de fugitivo; mientras tanto, Perico se ha casado con su prima Rita, mujer altanera, caprichosa y poco dada a la piedad religiosa. Al regresar Ventura —el tiempo pasado fuera parece haber degradado su carácter y su moral— se despierta una fuerte atracción mutua entre éste y Rita. Durante un baile, Ventura y Perico discuten; el primero, bebido, insulta al segundo. Cuando arrepentido pide perdón a Perico, éste lo mata. Ahora es él el que debe huir y pasa a integrarse en un grupo de bandoleros, lo cual provocará que finalice su vida ajusticiado.

Como en *La gaviota*, de nuevo es una mujer, Rita, que mantiene algunas concomitancias con Marisalada en cuanto a ciertos rasgos de mujer fatal, la que desencadena la perdición de los hombres que la requieren de amores. De nuevo son dos los hombres, marido y amante, los que caen víctimas de la pasión desaprensiva de una mujer carente de principios religiosos y educada sin sujeción a la estricta moral de su ambiente. No ha sido muy señalada por la crítica la simetría existente, a este respecto, entre las dos obras, al mantener esas invariantes en los atributos de las dos protagonistas femeninas, en la clave argumental atribuida a los adulterios y en esas respectivas muertes de los maridos y de los causantes de la infidelidad. Tal vez estén ahí implicados una serie de componentes, de identificación y de rechazo, que puedan ser explicativos de esa acumulación de sermones morales que, al margen del propio desarrollo de la novela, se ve obligada Fernán a introducir en el texto. A veces puede pensarse que están más destinados a convencerse y justificarse a sí misma, como mujer-autora, del mal fin que acarrearán ciertas cosas —los adulterios, sobre todo— que a los propios lectores. Parece como si algo la empujara a situar a sus protagonistas en los umbrales de la transgresión, pero una vez expuesto el conflicto retrocede asustada de su propio atrevimiento, y ya sólo busca salvar las situaciones imponiendo finales *ejemplares*.

Aunque *La familia de Alvareda* está todavía inmersa en muchos factores románticos e ingenuos, con esos desequilibrios de Fernán entre el ritmo de la acción y las estáticas descripciones costumbristas, de todas formas, a pesar de ello y a pesar del tono melodramático también presente, puede verse en esta obra —incluso más que en *La gaviota*— el germen de esa narrativa regionalista que va a tener en el drama rural su punto de referencia. Por descontado que Fernán excluye que asome crudeza alguna en sus descripciones, pero de forma larvada está ya en las intenciones. *La gaviota* es más novela, pero *La familia de Alvareda* apunta hacia fórmulas que tendrán más continuidad en la novela hispánica.

### 7.4.5. Otras narraciones

Al mismo tiempo que *El Herald* publica estas novelas, Fernán, embargada por una ebullición creadora que no se le hubiera supuesto, da también a la prensa, en ese mismo año, otras muchas narraciones, más breves casi siempre, como las que aparecen en las revistas *La Ilustración* (número de julio): *La hija del Sol*; en *La España* (número de diciembre): *Elia*, y en distintos números del *Semanario Pintoresco Español*: *El peso de un poco de paja*, *Los dos amigos*, *Sola*, *La suegra del diablo*. Y antes de finalizar el año una nueva novela en *El Herald*, titulada *Una en otra*.

*Elia*, a pesar de su brevedad, es una novelita que también puede destacarse dentro del repertorio de la autora. La protagonista cuenta con unos padres de vida poco edificante y es adoptada por una viuda de buena posición. Al salir del convento en que ha sido formada, muestra unas espléndidas dotes, enamorándose de ella un sobrino de su supuesta madre. Pero dado su verdadero origen y para impedir matrimonio socialmente tan desigual, la madre del hombre que la pretende cuenta a *Elia*, la protagonista, la escabrosa vida de sus verdaderos padres. Ante tan traumática revelación, *Elia* cae enferma y finalmente decide renunciar al mundo y regresar al convento. Para José F. Montesinos (1961, pág. 11) la obra tiene «un exquisito carácter de estampa de época, algo patinado ya y amarillecido». De nuevo es el ambiente de los salones de la sociedad acomodada sevillana el que es objeto de una atinada observación.

Durante diez años, aproximadamente, Fernán habría de mantener casi el mismo ritmo de publicaciones. Eclósión sólo imaginable si el material —aunque no tuviese su elaboración final— estaba dispuesto. Sin llegar a ser una autora de éxito, tendrá su público, y ante esa demanda, que sus amigos la estimularán a cubrir, no siempre sabrá seleccionar debidamente lo publicable, entre tantos papeles como ha ido esbozando y guardando.

Las novelas *Lágrimas* y *No transige la conciencia* datan de 1850, año al que corresponden también las narraciones *Callar en vida y perdonar en muerte*, *Un quid pro quo*, *El exvoto*, *Los caballeros del pez*, *Juan Holgado y la muerte*, *Los cinco sordos*, *El convidado*, *El paraíso y la Perí*, *El albañil*, *El marinero*, *El vendedor de tagarninas* y *El sochantre*. En este grupo, nada fácil de clasificar, figuran desde chascarrillos, cuentos populares y relatos cortos hasta «fisiologías», apartado este último de interés porque con él se suma Fernán a una moda de la literatura costumbrista del momento, consistente en el retrato literario del tipo de un oficio característico del país.

*Los escoberos*, *Con mal o con bien a los tios te den*, *Matrimonio bien avenido*, *La mujer junto al marido*, *Doña Fortuna* y *Don Dinero* y *El Eddistone* pueden encajarse dentro de ese margen genérico de narraciones y se publicaron en 1851. La novela *Clemencia* se edita al año siguiente, aunque un capítulo de ella, *Don Galo Pando*, ya lo había hecho público la autora dos años antes. *La gaviota*, *La familia de Alvareda* y *Clemencia* constituyen el tríptico narrativo más valorado de Fernán. Esta vez, también a una mujer corresponde ser el eje argumental. La calidad de *Clemencia* disminuye frente a los otros dos títulos, pero incrementa su interés el hecho de que, por una vez, la autora no ha sabido, o no ha querido, velar unas indudables referencias autobiográficas, muy apreciables.



porque como confiesa José F. Montesinos (1961, pág. IX), «al seguir con atención al decurso de su vida y su obra nos encontramos a cada paso con un drama humano de superlativo interés —que tampoco sabemos asir—». La narración se inicia con el episodio de un frustrado primer matrimonio de la protagonista, Clemencia. Tras la muerte del marido, la invitación que ésta recibe para irse a vivir a casa de sus suegros la compensará de sus desgracias anteriores, pues con ellos tendrá acceso a un mundo aristocrático andaluz, exclusivamente vinculado al campo. En este deliberado retiro del mundo exterior, en el que «suavemente se resbalaba el tiempo en aquella tranquila vida, en la que no había afán por apresurarlo, ni ansia por retenerlo» (Caballero, 1982b, pág. 187), la protagonista tendrá ocasión de conocer una especie de último reducto de la cultura de la Baja Andalucía, representada por su suegro, un mayorazgo en el que reviven todas las cualidades arquetípicas de la aristocracia, ya perdidas en otras latitudes geográficas y sociales, la esposa de éste, un hermano abad y un sobrino, físicamente poco agraciado pero de tanto valor moral que Clemencia acabará casándose, nuevamente, con él, después de haber comprobado, tras una estancia en la ciudad, que en el campo y en sus hombres es donde residen todas las virtudes y la verdadera belleza. Entre todos esos personajes destaca la figura patriarcal de don Martín, pintado con todos los atributos ancestrales del aristócrata andaluz, cuya autoestima lo lleva a vivir olvidado del exterior. Ni un solo momento de duda sobre su papel ni sobre los valores en los que se apoya su riqueza y su situación de mayorazgo. Domina y controla todo: tierras y familia. Como contrapartida está su apego por lo popular, su apuesta por una vida agraria sin vacilaciones y despreciativa de todo lo que no sea su mundo. Dado que la intriga es mínima, la novela adolece de una morosidad y de una andadura narrativa tan lenta que, en casi sus dos terceras partes, parece afectada de una cierta parálisis literaria. La única compensación es el despliegue que Fernán realiza de su tarea testimonial y de su labor recolectora. Pero, como en los otros casos, los logros de sus evocaciones costumbristas no equilibran la dimensión fatigosa de las trasnochadas polémicas a que se ven sometidos casi todos los personajes.

Después de *Clemencia*, Fernán publica, en 1853, otra novela, *Lágrimas*, y las narraciones *Un tío en América*, *Más largo el tiempo que la fortuna* y *Sinón Verde*. Esta última desprende un singular encanto. En 1855 tres nuevas novelas, *La estrella de Vandalia*, *Un servilón y un liberalito o tres almas de Dios* y *Un verano en Bornos*. Estas dos últimas cuentan también con valores destacables. En ese mismo año figuraron en la larga lista de revistas de las que Fernán se había convertido en asidua colaboradora las narraciones —por darles alguna denominación genérica— *La flor preciosa*, *Justa y Rufina* y *Tribulaciones de un remenedor*. Al año siguiente editó las narraciones *Creer y obrar* y *Las tres reglas de la gramática parda*, que fueron seguidas en 1857 por *El último consuelo*, *Lady Virginia*, *La campana del rosario* y *Lo que los creyentes llaman milagros y los descreídos casualidades*.

En estos años la comparecencia pública de las obras de Fernán se multiplica, no tanto porque dé a la luz nuevos originales, sino más bien porque procede a fundir, refundir, ampliar y recoger en volúmenes narraciones antes dispersas. A la dificultad existente para encorsetar formalmente sus narraciones se añaden estos cambios, en los que, a veces, también se alteran los títulos originales. No obs-

tante, puede decirse que hacia 1859 —año en que aparecen sus *Cuentos y poesías populares andaluces*— Fernán tiene ya publicada toda la parte sustancial de su narrativa. Ampliará su campo de atención hacia otros tipos de trabajos literarios, solicitada por las empresas periodísticas y por su propia necesidad de supervivencia económica. Tras *Deudas pagadas* y *Vulgaridad y nobleza*, de 1860, las últimas producciones narrativas que aún le depararon una gran audiencia fueron *La farisea* y *Las dos Gracias*, publicadas en 1863, aunque hasta el momento de su muerte, en 1877, no cesó de alimentar con sus escritos las imprentas del país.

Desde el punto de vista de su expresión formal, no puede decirse que toda esa producción aludida contase con grandes logros estilísticos. La propia formación de Fernán, sus titubeos idiomáticos, su escasa frecuentación de los clásicos españoles, no le facilitaron un buen dominio del idioma. Además, una vez vencida su inseguridad inicial se dio a escribir con precipitación, como queriendo recuperar un tiempo perdido. Puso su mayor afán en imitar y retener el habla popular, y desde luego consiguió a veces gran soltura en los diálogos. Pero no puede decirse que se afianzase como una gran prosista. Ella, que tanto admiraba teóricamente la naturalidad, no pudo evitar que su prosa suene a la vez a incipiente y a forzada.

Se han dado algunos intentos de diferenciar y clasificar en distintos subgéneros su producción narrativa, como el de González López (1965, pág. 380), que pretende considerar unos títulos como representativos de la novela regional, otros de la novela sentimental realista, otros de la novela de sociedad y otros de la novela de tesis. Pero una distribución tan drástica puede ser poco explicativa al fomentar de manera artificial unas divisiones que no se dan entre unos títulos y otros. Más bien casi todos ellos, aunque en distinta proporción, participan de cada uno de esos ingredientes. Y otro tanto puede decirse de sus narraciones breves, en las que sí pueden distinguirse las que constituyen meramente recolección de material de transmisión oral y folclórica. En todas las demás lo que cambia es la graduación de la escena al cuadro, del cuadro al tipo, tal como suele acontecer en otros trabajos costumbristas de la época. De su labor como narradora pueden extraerse una decena de títulos, ya anteriormente resaltados, en los cuales es posible reconocer una voluntad singular para plantear un nuevo modelo de novela —frente a una narrativa histórica anquilosada— que abrió cauces hacia el realismo y estimuló el despegue de la novelística española por derroteros más en consonancia con los tiempos europeos. Lo suyo fueron sólo unos apuntes, pero muy válidos en aquellos años. Lo paradójico en ella fue que lo mismo que la atrajo a la literatura (retratar la vida rural andaluza contemporánea, con sus escenas, tipos y costumbres) paralizó su posible evolución hacia otras fórmulas. Porque esa vida agraria de los pueblos, como único aliciente literario, estaba ya a punto de perecer, desplazada por el interés de una vida urbana y una burguesía que ya no se reconocía en aquellos valores y conflictos y empezaba a verlos como cosa despreciable y anacrónica. Por ello quedan tan ajustadas estas frases de José F. Montesinos (1961, pág. VII) que tienen algo de bien acuñado epitafio: «Nadie le negó nunca, que yo sepa, ni altos dones ni una clara intuición de lo que podía ser una cierta novela costumbrista; pero casi nadie [...] se ha atrevido nunca a concederle un alto rango en las Letras españolas. Este ca-

rácter crepuscular de su obra —crepúsculo matutino— hace que nunca podamos preterir su nombre; hace también que no puede considerársela como un pleno amanecer».

#### 7.4.6. La estela de Fernán Caballero

Una buena prueba de la audiencia literaria alcanzada por Fernán Caballero puede verse en que muchos de sus resortes narrativos van a ser también utilizados por otros autores menores. No siempre va a tratarse de imitadores, a veces es mero reflejo de los acontecimientos que crea una demanda y un mercado, que, al parecer, tenía en la mujer y en los ambientes conservadores un buen porcentaje de lectores. En general va a tratarse, pues, de obras narrativas en las que la efusión sentimental se convierte en determinante de los argumentos, acompañado todo ello de su previsible dosis de moralismo.

Ramón de Navarrete y Fernández de Landa representa a ese tipo de escritor tan característico de la época, que va a cultivar indistintamente el teatro —su mayor campo de producción—, el periodismo —sobre todo en la faceta de cronista de la vida social de los salones madrileños— y la narrativa tanto en forma de novela como en cuadro de costumbres. Nació en Madrid en 1818 y en esta misma ciudad habría de morir en 1897. Entre su prolífica producción novelesca alcanzaron una mayor popularidad los títulos *Creencias y desengaños* (1843), *Madrid y nuestro siglo* (1845-1846), *Misterios del corazón* (1849), *Sueños y realidades* (1878), *El crimen de Villaviciosa* (1883) y *El duque de Alcira* (1890). Un historiador de la literatura de la época, Blanco García (1899-1904, I, pág. 381), lo define así: «Narrador fácil y sentimental, pero nimiamente difuso, si agrada por su melancólica ternura es a costa del argumento, trivial de puro sencillo». No parece que el paso del tiempo haya posibilitado que se mejore esta opinión.

Muy en consonancia con los planteamientos de Fernán Caballero se encuentra la obra de José Castro y Serrano (1829-1896), ya que considera que el argumento de una novela no debe prestarse a fabulación romántica alguna, y basarse sólo en la observación humilde de lo cotidiano. Incluso llega a rechazar la denominación de novela para sus obras, a las que en general prefiere subtítular narraciones. Él mismo acota así, en un prólogo, el temario de su producción: «Nada de sublime; nada de rastro: un poco de bisutería filosófico-social, y helo aquí todo». Como ilustración de estos preceptos tituló su más conocida obra, publicada en 1887, *Historias vulgares*. También le aproxima a Fernán una desmesurada decantación por las digresiones y los comentarios ajenos al desarrollo de la acción narrativa. Otros títulos que alcanzaron difusión fueron: *La cura de los deseos* (1855), *Cartas transcendentales a un amigo de confianza* (1887), *Cuadros contemporáneos* (1866) y *La novela de Egipto* (1870). Había nacido en Granada en 1829, donde estudió medicina, carrera que abandonó para dedicarse al periodismo y a la literatura en Madrid, donde murió en 1896.

Ceferino Suárez Bravo había nacido en Oviedo en 1825 y siguió la peregrinación habitual del hombre de provincia que ambicionaba publicar y estrenar: se trasladó a Madrid. Fue fundador y redactor de un célebre semanario satírico, *El Padre Cobos*. Sus producciones dramáticas figuraron con frecuencia en las carte-



leras madrileñas. Después de ejercer algunos cargos consulares, fue cesado al llegar la Revolución de 1868, lo cual le empujó a abrazar la causa del carlismo. Los títulos de sus obras narrativas ya lo anuncian como un escritor combativo y polémico a favor de unas ideas conservadoras y católicas: *El cetro y el puñal* (1851), *Guerra sin cuartel* (1885) y *Soledad* (1893). Murió en Barcelona en 1896.

## 7.5

### Novela popular y folletinesca

#### 7.5.1. Populismo y subliteratura

El interés romántico por la literatura popular se asocia con el cambio operado en las masas españolas desde 1830, cambio que los escritores más comprometidos, como Larra y Espronceda, observan y analizan. En primer lugar, el pueblo ha protagonizado hechos históricos de importancia, como la rebelión espontánea contra los franceses y los levantamientos antiabsolutistas a partir de 1820. El pueblo español tiene ya sus propios héroes y mártires, impuestos a veces contra la opinión de las clases en el poder. Los políticos, escritores y periodistas liberales han generado además toda una interpretación casi mitológica de las hazañas y heroicidades populares. La *canalla*, como dice irónicamente Espronceda (1840), opone desde 1808 su valor y entusiasmo al espíritu racional, frío y cobarde de los políticos oficiales. La masa española ingresa en la vida política y los partidos deben ajustar sus ideologías al surgimiento de esa fuerza nueva. Alrededor de 1840 se puede datar el origen de los grupos democráticos en el seno del progresismo; pero el *populismo*, derivado más tarde hacia el *integrismo*, pasa también —y no debe ello olvidarse— por la derecha carlista y por otras manifestaciones del *prefascismo* (Sebrelli, 1991, págs. 162-163).

Los trabajadores del campo y el proletariado urbano comienzan a evidenciar para entonces una mayor conciencia de clase, y agrupados en sociedades y clubes procuran más directa intervención en la denominada *cuestión social*. Ya no se trata de los principios del *humanitarismo* romántico y de las utopías socialistas, sino de hechos concretos que sacudieron la opinión pública española y que dieron de inmediato cierta razón de ser a esas utopías. Hacia 1840 ocurren las sublevaciones de campesinos andaluces que revelan lo que Vicens Vives ha llamado «el hambre de tierra». Los primeros indicios de rebelión obrera frente a los avances del maquinismo y de la revolución industrial se evidencian en el asalto a la fábrica El Vapor de Barcelona en 1835, hecho que motiva en parte la organización de los obreros del algodón en 1840. En la década de 1850, los conflictos de los labradores y de los obreros se agudizan, al mismo tiempo que crecen las organizaciones de carácter sindical y se extrema la represión en manos de la Guardia Civil en el campo y de la policía urbana en las ciudades. Los movimientos europeos de 1848 tienen repercusión en el ámbito español, con las limitaciones que señala Carlos Marx al estudiar *La revolución en España* (1854).

Toda la concepción de la cultura popular adquiere, pues, en la segunda mitad del siglo, un nuevo significado. Los viejos modelos españoles de literatura popular deben revigorizarse y adaptarse a la expresión de un fenómeno distinto. Tiene, pues, razón Romero Tobar cuando en su libro *La novela popular española del siglo XIX*, que es un aporte fundamental al estudio de estos problemas, pone en duda la precisión del término *popular* aplicado desde 1830 a la novela o la poesía. La poesía tradicional española es popular en la medida en que es generada y transformada en ese proceso colectivo que Menéndez Pidal analiza como propio de la tradición; en cambio, el tipo de *novela popular* de la que hablaremos desde ahora, llamada a veces novela por entregas, novela de folletín o novela folletinesca, nada tiene que ver con ese proceso; pretende representar, en cambio, la realidad y la problemática del público a que está dirigida y respetar su sensibilidad y su gusto. La literatura popular en el primer sentido mantiene, para la crítica idealista, todas las excelencias del lenguaje y del arte; la literatura popular del segundo tipo, llamada a veces muy significativamente *sub-literatura*, *infra-literatura* o *para-literatura*, reproduce en cambio lo más bajo e innoble del lenguaje y del arte literario (García de Enterría, 1983, págs. 12-13). Los críticos más modernos no aceptan totalmente esa distinción: los límites entre ambas concepciones no parecen demasiado claros. La literatura popular del segundo tipo ha persistido con características similares desde la Edad Media; ha creado un público y quizá un interés primario y básico por el libro y la lectura; sirve además como literatura de protesta para exponer las limitaciones y prejuicios de la llamada literatura oficial. A partir del siglo XIX, la poesía culta y la novela realista imitan formas y modos de la literatura popular.

El estudio de la novela popular decimonónica es una pequeña parte del inmenso horizonte cultural que se abre con el conocimiento de las denominadas *literaturas marginadas* (García de Enterría, 1983, págs. 9-11). Sobre la base de una interpretación más auténtica de lo popular, José Antonio Maravall (1975) ha logrado entender mejor el fenómeno del Barroco, en un libro modelo de la culturología española. Sobre bases parecidas, René Andioc (1976) ha estudiado el teatro popular en tiempos de Moratín. No hay trabajos similares con respecto al siglo XIX. Los intentos más serios de analizar el público de la novela popular decimonónica y de principios del siglo XX son los de Jean-François Botrel, profesor de la Universidad de Haute Bretagne y, en España, los de José Carlos Mainer, inspiradores ambos del coloquio sobre *Creación y público en la literatura española* organizado por la Casa de Velázquez en 1972 (Botrel, 1974). Los dos colaboraron además en el importante volumen colectivo sobre *La crisis de la literatura institucionalizada en España* que organizaron Wlad Godzich y Nicholas Spadacini en 1988. Godzich y Spadacini son autores también de un buen análisis del concepto de *cultura popular* en relación con la historia de la literatura española: el discurso popular integra la estructura ideológica de la novela cervantina y va desapareciendo poco a poco en la medida en que el género novelístico se acepta en la cultura oficial (1986, pág. 61). Pero esas valiosas aportaciones se limitan a discutir conceptos teóricos, y en el mejor de los casos nos proporcionan cierta orientación metodológica; no constituyen en sí estudios integrales y concretos sobre la cultura popular decimonónica. Tampoco existen trabajos sobre el gusto popular; nada hay en España similar, por ejemplo, al libro de Seymour

O. Simches (1964) sobre la persistencia del gusto estético del siglo XVIII en los lectores de las obras románticas francesas. Sin muchas pretensiones teóricas, Simches nos proporciona un interesante inventario del gusto en el arte, el mobiliario, la moda, la poesía y la novela entre 1800 y 1860. La persistencia en la novela popular española de ciertas características del teatro y de la literatura del siglo XVIII se explicaría mejor en el contexto de un análisis general sobre el gusto en las clases bajas del siglo XIX. Mucho puede aportar en este sentido la experiencia conjunta de especialistas en literatura, sociología, etnología, antropología, arte, etc.

El fenómeno de la novela popular tiene relaciones con otras formas de la cultura de masas, y no sólo con formas literarias. No siempre se trata de novelas por entregas (para Botrel, es la «entrega» la unidad que debe estudiarse); pero casi siempre interviene de algún modo el sistema de venta por suscripción. La venta por suscripción es simplemente la apertura de un canal de comunicación entre el editor y el lector, y lo que por ese canal se transmita será el resultado de un contrato expresado generalmente en un *prospecto*. En ese sentido, la novela por entregas responde al mismo mecanismo que un periódico: se vende sin que se conozca el contenido del número siguiente. En nuestro tiempo, constituyen canales con igual sentido la radiotelefonía y la televisión, herederas, por otra parte, del público de las novelas por entregas y creadoras de géneros parecidos, como el radioteatro y la telenovela. Para conferir total significación a las prácticas editoriales de Mariano de Cabrerizo, los hermanos Manini, Ayguals de Izco, etc., deberíamos conocer mejor los géneros y la producción de la cultura de masas durante estos años; sólo se han estudiado, a ese respecto, además de la novela, los romances de ciego, y ciertos espectáculos como el teatrillo de títeres o de marionetas (Varey, 1957, 1972, 1996). La utilización del grabado como complemento de la escritura permite la comparación de la novela con la *alehuya* decimonónica (Caro Baroja, 1969) o la fotonovela moderna (Amorós, 1968).

Parece más clara la vinculación de la novela popular con la literatura de tradición oral, anterior a la imprenta. La existencia de importantes estudios de base sobre la poesía tradicional, en especial sobre el Romancero, ha facilitado la tarea de analizar sobre modelos seguros el romancero de ciegos y la denominada *literatura de cordel*. El libro de Caro Baroja (1969) constituye en este sentido un instrumento esencial. Aunque no se refiere a la novela propiamente dicha, nos proporciona un acopio de temas, personajes, motivos y hasta recursos expresivos de la literatura popular que pasan de algún modo a los relatos novelísticos; interesan sobre todo, entre las que denomina «prosas bárbaras», las vidas de bandoleros célebres, que tanto imitaron los folletinistas. Una atractiva vía para la comparación de la poesía y la narrativa popular se ha abierto últimamente con el análisis de la oralidad en el lenguaje escrito. El novelista popular reduce la escritura a lo esencial, pues se dirige a un público poco letrado y sólo familiarizado con el lenguaje oral. Como se sabe, muchas de las novelas folletinescas se leían en voz alta en reuniones familiares, en fábricas o en gabinetes de lectura. El lenguaje escrito del folletín carece, como el lenguaje oral, de un consciente carácter connotativo; el autor que sigue ese modelo utiliza la lengua, como utiliza el grabado, sólo para señalar e ilustrar la realidad de lo que ocurre. El estilo literario se reduce al grado cero y la lengua vuelve a ser signo y modo de comunicación



(Ong, 1982). En autores muy conocedores del carácter de los mitos populares, las historias adquieren además la figuración prototípica que Vladimir Propp (1987) analiza en relación con los cuentos de tradición oral. Pero a pesar de esos rasgos, la novela popular no sólo forma parte de la literatura impresa, sino que deriva estructuralmente del sistema de edición: compite con éxito con la literatura oral hasta el punto de debilitarla y hacerla casi desaparecer; es la literatura popular impresa y no la oral la que en verdad influye en el desarrollo de la novela realista.

### 7.5.2. Wenceslao Ayguals de Izco y su entorno

En junio de 1845, un suelto de *El Español* califica a Wenceslao Ayguals de Izco como «regenerador» de la novela española. Ese juicio tiene cierto sentido desde la perspectiva de la cultura popular, ya que Ayguals crea en España el tipo de novela que se identifica con la novela por entregas o la novela folletinesca. Ayguals tuvo cierto eco entre los escritores cultos de su tiempo. Larra, que no llegó a conocer sus novelas, escribe sobre él dos notas elogiosas: una en respuesta a un comentario publicado en *El Vapor* (7 de junio de 1833) y otra celebrando su obra teatral *Lisonja a todos* (11 de junio de 1833). Menéndez Pelayo, en la *Historia de los heterodoxos españoles*, considera las obras de Ayguals como *estupendas imitaciones* de Eugenio Sue (el exceso del adjetivo evidencia cierta ambigüedad irónica); cuando se refiere en la misma obra a las novelas de tema religioso de Galdós, recuerda que el mayor heterodoxo no es ya un comandante de la Milicia Nacional (como lo era Ayguals). Blanco García habla con mayor claridad, desde su perspectiva reaccionaria, del «tétrico y desequilibrado Ayguals de Izco [...] hombre de no escasa lectura, de ideas firmes y volcánicas y de tan perverso gusto como no es posible imaginar» (Blanco García, 1891-1894, I, págs. 378-379). Pérez Galdós cita a Ayguals en *Los duendes de la cañarilla* y utiliza su periódico *Guindilla* en la composición de *Los Ayacuchos*. Galdós creará el personaje de Ido del Sagrario, enloquecido por la lectura de folletines, sobre el modelo de Ayguals, escritor «desequilibrado» según el citado juicio de Blanco García. También José María de Pereda recuerda los procedimientos comerciales de Ayguals en *Pedro Sánchez*; y Pío Baroja, en *Memorias de un hombre de acción*, pone a Ayguals en relación con Avinareta. Tanta mención justifica el interés de la crítica moderna por este olvidado novelista popular.

Ayguals de Izco ocupa un lugar prominente en la historia del libro español por su actividad como editor e impresor. La Sociedad Literaria, que creó en colaboración con Juan Martínez Villergas, publicó desde 1845 las obras de Eugenio Sue, algunos de los mejores periódicos del Romanticismo español como *El Dómine Lucas*, colecciones de novelas originales, historias, enciclopedias muy difundidas, etc. Sobre la casi exclusiva base del conocimiento de la Sociedad Literaria, Víctor Carrillo (1977) nos proporciona un análisis muy completo de las prácticas editoriales del siglo XIX, sobre todo del uso de la propaganda y de técnicas que anticipan el moderno *marketing*. La Sociedad publica además las novelas de Ayguals, *María, la hija de un jornalero* (1845-1846), continuada en *La marquesa de Bellafior o el niño de la inclusa* (1846-1847); *El Tigre del Maes-*

trazgo, ya citado; *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1849-1850), *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores* (1855), *Los pobres de Madrid. Novela popular* (1855), *La justicia divina o el hijo del deshonor* (1859).

En 1969, Iris Zavala considera a Ayguals entre los autores de novelas democráticas y socializantes: «Más que socialista, Ayguals presiente el socialismo y transcribe la agitación y el malestar de su época» (pág. 110). No es fácil determinar los alcances del término *democracia* antes de Castelar; pero en 1841, Ayguals nos proporciona en *Guindilla* una *Cartilla del pueblo*, catecismo demócrata similar al *Catéchisme des industriels* (1823) que Saint-Simon publicó con la colaboración de Augusto Comte. Ayguals comenta allí la plataforma política del partido demócrata federal, que defiende el principio *popular*, el sufragio libre y directo y la forma republicana de gobierno. Se trata de una democracia social cuyos principios son los mismos que proclamó Jesucristo; no se evidencian en el programa cambios económicos sustanciales, sólo aparece una tímida tentativa de reforma agraria. Pocos son también los ecos del socialismo utópico. Un libro de Ayguals muy claro al respecto es su informe sobre la exposición industrial de París y de Londres titulado *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta, o sea una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la Industria Universal de 1851* (1852). El autor analiza allí los resultados de la Revolución Industrial en Inglaterra y se opone a los críticos socialistas que creen que la industria inglesa ha sustituido la mano del hombre por las máquinas. Su elogio de las clases aristocráticas de Inglaterra rebasa los límites del pensamiento demócrata, como él mismo reconoce. En resumen, en ningún momento piensa Ayguals en la acción revolucionaria de las clases trabajadoras; por el contrario, cuando las revueltas europeas de 1848 hacen evidente lo peligroso de ciertas ideas, Ayguals procura separarse de los socialistas. Ya en *El Tigre del Maestrazgo* critica a Robert Owen y a Cabet, llamados patriarcas del comunismo. A Cabrera lo califica de *comunista*, es decir, de discípulo de Cabet, porque roba la propiedad ajena. También asocia con Cabrera a los ideólogos del 48, Blanqui y Barbés. El ataque a los socialistas culmina con su diatriba sobre Proudhon, «falso abogado de los pobres»; Proudhon quiere «sublevar» a los pobres contra los ricos: «En efecto —dice completando esa idea— no son los pobres honrados los que resultan protegidos por las disolventes máximas de los comunistas, porque los pobres honrados son amantes del trabajo, y el trabajo y la honradez son las más sólidas bases de la propiedad. Únicamente los vagos, los crapulosos holgazanes, dispuestos a perpetrar todo linaje de crímenes, constituyen la asquerosa clientela de los apóstoles del comunismo, de la expoliación de la propiedad, de la abolición de la familia» (Ayguals de Izco, 1969, págs. 66-67).

Ayguals silencia los nombres de los pensadores con los que sus contactos parecen más profundos, quizá para ocultar las raíces conservadoras de su pensamiento. Saint-Simon inspira su entusiasmo por el desarrollo de la industria; de él surge el concepto de que las clases industriosas deben participar activamente en la organización política de la sociedad. Ayguals divide España en los dos bandos caracterizados por Saint-Simon: uno socialmente inactivo, compuesto de aristócratas, clero, militares y empleados públicos; otro, eminentemente activo, integrado por mercaderes, industriales, artesanos, labradores, «y todas las profesiones útiles a la sociedad» (Ayguals de Izco, 1855, II, pág. 707). En *La maravilla*

*del siglo* habla enfáticamente de las ventajas de una alianza entre capitalistas, industriales y obreros, que llevará a la humanidad al progreso indefinido y a la confraternidad universal. Es mucho menor en el pensamiento de Ayguals la influencia de Fourier, cuya importancia en las luchas sociales españolas fue más profunda; cierto eco de Fourier aparece en su idea de las sociedades agrícolas organizadas racionalmente; para Iris Zavala proviene también de Fourier la defensa que hace Ayguals de la mujer. De cualquier modo, a medida que se aleja de sus firmes posiciones iniciales, Ayguals reduce su pensamiento a un humanitarismo cristiano inspirado ahora en el evangelismo social de Lamennais. Sus novelas, como ocurre, por ejemplo, con *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1849-1850), constituyen desde entonces claros ejemplos de un deliberado alejamiento de toda idea revolucionaria: «Jamás hubiéramos creído —dice al prohibirse sus libros en Cuba— que en un país en donde todos los días anuncian los periódicos la venta de las obras de Víctor Hugo, de Eugenio Sue y de otros autores que predicán el socialismo y hasta el comunismo, se consideren perjudiciales las evangélicas doctrinas de nuestra modesta *María*» (Ayguals de Izco, 1855, II, pág. 783).

El pensamiento de Ayguals coincide, en cambio, con el de los *precapitalistas* europeos. Cita con frecuencia a Richard Cobden y Ferdinand Bastiat. Como ellos, defiende la libertad absoluta en materia de comercio y se opone al sistema llamado *prohibitivo*, es decir, al proteccionismo estatal.

No hay, pues, en Ayguals, como se afirma erróneamente en la *Historia social de la literatura española*, un «socialismo utópico y nebuloso» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala, 1986, II, pág. 120). Nada hay de nebuloso en ese pensamiento; por el contrario, es absolutamente claro cuando se estudia en el contexto de la ideología del precapitalismo y no en el de las reivindicaciones proletarias: en momentos en que se define la lucha de clases, Ayguals se convierte en teórico de la armonía social. No obstante, su sincero humanitarismo le confiere cierta apariencia de radicalismo en esa España cuya realidad aparece algo encubierta, si no definitivamente ignorada (Benítez, 1979, pág. 95). En una reciente tesis alemana, Renate Reglin (1983), con nueva información y distinto análisis, confirma el sentido de su ideología.

Esas ideas se reflejan, claro está, en el contenido y la forma de las novelas. Los personajes tienen conciencia de pertenecer a clases sociales. El grupo mejor representado es la aristocracia nueva, formada por las clases industriales, unida con la nobleza de sangre cuando ésta acepta los principios de la nueva sociedad. Ayguals atestigua que entre 1840 y 1860 se ha desarrollado en España un capitalismo nacional; el comercio ha dado origen a fortunas colosales. La ética del buen capitalista (trabajo de sol a sol, conservación e incremento de la riqueza, ayuda a los pobres, suicidio en caso de quiebra) está representada en Fermín del Valle, personaje de *La justicia divina*. Ayguals presiente, sin embargo, que ese capitalismo nacional será amenazado por los intereses internacionales del capitalismo financiero. La Bolsa de París y la de Madrid le parecen recintos de gente aventurera. El grupo social más prestigiado en las novelas, después de los capitalistas, es el de los profesionales, sobre todo los médicos; el médico filántropo es el dios que deshace los nudos de las conspiraciones e intrigas.

Nadie ha proporcionado mejor testimonio que Ayguals sobre la situación de la clase obrera española durante la Revolución Industrial. Los trabajadores vi-



ven en total inseguridad económica: los jornales son bajos; no existe protección social alguna, se trabaja sólo algunos meses al año y el desempleo es constante. El trabajo domiciliario en condiciones precarias, sin luz y sin ventilación, provoca la ceguera y la tuberculosis de las costureras. Como ocurre por entonces en Inglaterra y en Francia (Dolléans, 1960), la prostitución, la depresión psicológica y el suicidio son los terribles males que de esa situación se desprenden. Los seres más desposeídos se dedican a la mendicidad y al delito; integran entonces la *misérable chusma* que merece el total exterminio. Entre la aristocracia nueva y ese *lumpen* degradado opera la movilidad social, muy característica en la realidad representada en las novelas. Si el personaje es virtuoso, se integra en la aristocracia; si pierde la virtud, ingresa en el estado más bajo. El matrimonio es todavía, como en tiempos de Moratín, el vehículo de esa movilidad social; de allí la inusitada importancia que confieren estas novelas a la relación sexual, hasta rozar el límite de la pornografía. La posibilidad de ascender por el matrimonio convierte a las jóvenes obreras en víctimas propicias de la seducción del noble. La virtud, mantenida a pesar del hambre, de las tentaciones y de las violencias, se convierte en la vara mágica que, como en un cuento oriental, transforma los andrajos en sedas y los padecimientos en dicha eterna. María, moderna Cenicienta, logra el marquesado de Bellaflor como premio a su virtud. En su pintura de ese mecanismo social recupera Ayguals algunos tipos populares hoy perdidos que, como la *loreta*, manifiestan su aspiración a la clase superior imitando sus ropas, gestos y modos de vivir.

Las novelas de Ayguals nos proporcionan también amplia información sobre las denominadas enfermedades sociales: la prostitución, la sífilis, el alcoholismo. Un párrafo aparte merece su valiente condena de la esclavitud, que origina sin duda la prohibición de sus novelas en Cuba. En 1836 da a conocer con cierto éxito el drama *Los negros*, donde se cuentan las desventuras de una pareja de esclavos; en 1852 traduce *La choza de Tom, o sea vida de los negros en los Estados Unidos* de Enriqueta Beecher Stowe. El negro Tomás, en la serie de *María*, ejemplifica las consecuencias sociales y psicológicas de esa infame explotación.

Como muchas de las acciones de los personajes culminan en la cárcel, y en algunas mazmorras de las islas Filipinas, aprovecha Ayguals los episodios en que eso ocurre para objetivar sus ideas sobre el trato a los presos, el sistema judicial y la pena de muerte. Víctor Hugo lo felicita, en una carta en verso, por las ideas sobre la pena de muerte expresadas en el poema filosófico *El derecho y la fuerza* (1866). Por último, Ayguals recoge en sus obras nombres, datos estadísticos y hasta reglamentos de las instituciones de beneficencia de su tiempo.

La sensación de realidad que las novelas de Ayguals provocan en el lector se debe en gran parte a su buen uso de las técnicas costumbristas. Madrid aparece como centro de ajeteo comercial y de intensa palpitación humana. Ayguals anticipa a Galdós en su gusto por la descripción de fiestas, verbenas, ferias de San Isidro; nos transmite la vida bulliciosa de la muchedumbre y hasta el olor y el sabor de los alimentos que se confeccionan y se venden en puestos callejeros. El Madrid de 1845 se ha convertido además en un importante centro cultural, y el autor nos hace la crónica de los conciertos, espectáculos de baile, representaciones teatrales, reuniones literarias.

En algunos aspectos formales, las novelas de Ayguals siguen los modelos europeos; en la descripción de las clases bajas y de los criminales, sobre todo, se descubren ecos de Eugenio Sue. Como se sabe, Eugenio Sue fue traducido por Ayguals y por casi todas las editoriales importantes, y sus obras constituyen desde 1845 auténticos *best-sellers*. Pero más que por influencias directas, las similitudes derivan del sistema común de publicación de venta que Botrel ha estudiado muy bien y que Ferreras (1972) aplica al análisis de las novelas españolas. La necesidad de mantener el interés del lector torna necesarias las anticipaciones, los resúmenes y los suspenses. La intriga constituye lo fundamental de cada obra; el escritor no escribe una novela, sino que imagina un enredo y lo presenta; su prosa es denotativa y no connotativa. Eso hace posible el uso de amanuenses, la escritura al dictado, la prolongación innecesaria del relato. Pero también es cierto que las obras de Ayguals presentan, con respecto al *feuilleton* francés, rasgos de inconfundible originalidad, en gran parte determinados por la diferente sociedad que reflejan y por las distintas fuentes literarias: el teatro español, Cervantes, la picaresca, Ramón de la Cruz. A diferencia de las de Eugenio Sue, las novelas de Ayguals impresionan por su estructura de obra abierta: el autor improvisa constantemente; vuelve atrás, se corrige, altera sus propias leyes sin aviso. Todo en sus novelas, tanto en el contenido como en la forma, es imprevisible, azaroso. Ese canal sirve como vehículo total: se encauza a través de él toda una doctrina económica, política y ética. La novela así entendida tiene más que ver con la prosa periodística que con el género novelesco. No hay caso similar en el folletín europeo.

En el epílogo de *El palacio de los crímenes* (1855), Ayguals reflexiona sobre el género de la novela. Discute a los que critican el descuido formal de las suyas y su tendenciosa visión de la realidad. Sus novelas no son, como se ha dicho, «chocarreras, vulgares y populacheras». Lo que ocurre es que hay en España dos literaturas, dice con claridad: la de buen tono, de estilo pomposo y elegante, y la literatura popular. La de buen tono ya no funciona en época de revolución. Sólo los pedantes la defienden; para ellos todo lo demás es *populachero*; no gustan de los cuadros de costumbres del pueblo bajo, les molestan las agudezas en boca de un artesano. Cervantes, en *El Quijote*, prefirió ser *populachero*. Cervantes es, para Ayguals, el padre de su realismo popular; no advierte, sin embargo, que a raíz de sus contradicciones, sus obras constituyen por momentos una nueva novela de caballerías, con taumaturgos, gigantes, enanos contrahechos, princesas cautivas y amantes bienhechores. Crea, a pesar de sus buenos propósitos, una literatura evasiva a la que puede aplicársele el juicio de Vissarion Belinsky sobre Eugenio Sue: ambos novelistas describen el pueblo, desde la perspectiva de la burguesía, como una masa irracional, sin propósitos, sin dirigentes, sin organización, sin fuerza moral ni, por consiguiente, revolucionaria. Sólo tienen posibilidad de redención los seres que se incorporan a la ética de la burguesía industrial, basada en el trabajo y el respeto por la propiedad individual.

De la rica constelación de escritores que se agrupó alrededor de la editorial de Ayguals importa destacar otros dos nombres: el ya citado Juan Martínez Villergas y Antonio Ribot y Fontseré. Martínez Villergas aprovechó el auge de Eugenio Sue para publicar sus *Misterios de Madrid. Miscelánea de costumbres buenas y malas* (1844-1845); es obra que, aunque sólo en el título se parece a su

modelo, inició la boga de los *misterios*. No se trata en verdad de una novela, sino de una galería costumbrista de tipos madrileños: aristócratas, clérigos, comerciantes, bandidos (entre ellos Luis Candelas), etc. En otra obra similar, *Los políticos en camisa* (1845), Martínez Villergas nos proporciona semblanzas de hombres prominentes escritas con irreverente humor. Ribot y Fontseré, prestigioso médico amigo de Ayguals, colabora en sus periódicos satíricos y encomia desmedidamente sus novelas. Es émulo de Zorrilla y escribe largas narraciones en verso. En 1834 publica en Barcelona *Los descendientes de Laomedonte y la ruina de Tarquino, poema en prosa*, y en 1849, Gaspar y Roig da a conocer en Madrid *Solimán y Zaida o el precio de una venganza*. Bajo el rótulo encubridor de *historia y leyenda árabe*, esos novelones en verso acumulan una tétrica descripción de asesinatos, torturas, encarcelamientos en lóbregas prisiones, amores apasionados y celos. La obra de Ribot y Fontseré y sus ideas sobre el género de la leyenda como derivado de la epopeya clásica y de la novela histórica romántica, expresadas en el prólogo de *Solimán y Zaida*, abren una interesante perspectiva crítica, pues nos permiten entender el éxito de la poesía legendaria de Zorrilla en el contexto de la literatura popular de su tiempo.

### 7.5.3. Gregorio Romero Larrañaga

Un escritor sólo esporádicamente vinculado con ese grupo, a pesar de sus ideas progresistas, Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872) lleva más adelante los recursos del folletín en su novela *La enferma del corazón*, aparecida en 1846 en una lujosa edición ilustrada. Fue obra de considerable éxito debido principalmente a la total adhesión del autor a los requerimientos de la novela folletinesca: se trata de una historia sentimental, en que la «enferma» y su hija comparten el amor de un hombre. Dos argumentos se entrecruzan: la historia de Ernesto, el joven enamorado, que ignora hasta el final su origen y su filiación, y la extravagante historia de Camila, mujer de extraordinaria belleza, casada sin amor con un general del ejército constitucional envuelto en la guerra contra los Cien Mil Hijos de San Luis. Se relatan, pues, algunas peripecias de esa guerra; el autor expresa a través del personaje sus ideas liberales y su antipatía por los franceses. Todas las angustias que de la ambivalente situación amorosa se desprenden no son nada comparadas con los extremos de dolor que producen las torturas y las heridas de los personajes, perseguidos constantemente por una organización criminal, envueltos en duelos personales, y siempre amenazados por un siniestro afrancesado que cambia de nombre y de apariencia. La «enferma» fue su primera víctima cuando, idiotizada por el dolor, vio los estragos producidos por las tropas francesas antes de someterse contra su voluntad a la lascivia de ese español mercenario. El marido, que la descubrió por primera vez en una casucha miserable y junto a uno de sus antiguos granaderos, al que el afrancesado había amputado las piernas, la describe en este gráfico parlamento digno de figurar en una antología del género: «A poca distancia, acurrucada en un rincón sombrío, distinguí también a una joven, cuya fisonomía interesante me fue imposible mirar sin sentir que se me desgarraban las entrañas. Su estúpida sonrisa, al contemplar de hito en hito a aquel anciano, que se arrastraba como un reptil junto a sus



rodillas; la inmóvil mirada de sus ojos, apagados por la fuerza de su propio delirio; en fin, todos los síntomas de la idiotez, producida sin duda por el espectáculo continuo y abominable de tantas escenas de terror, aparecían en el semblante de aquella infeliz, que me inspiró lástima y espanto» (Romero Larrañaga, 1858-1859, I, págs. 124-125).

A pesar de la disparatada y poco verosímil trama, hay momentos en que brilla el talento poético del autor. En medio del relato, Romero Larrañaga intercala una extensa leyenda en verso, *La vida en la esperanza*, que es superior a muchas de las recogidas en sus *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841). Pero sobre todo merecen destacarse el bello retrato de la protagonista, que cuando recupera su razón se transforma en una especie de Cleopatra o de Dido española, y algunas descripciones de Sevilla. El lector poco prevenido debía valorar entonces también positivamente las espeluznantes escenas de terror similares a la arriba transcrita y la constante creación de sobrecogedoras situaciones. Es fácil recordar los raptos a mano armada, los duelos nocturnos, los conciliábulos casi satánicos de enmascarados pertenecientes a logias masónicas, el extraño uso del magnetismo que explica tanto la fortuita reunión de objetos como las atracciones amorosas, y las menciones a la alquimia y a las ciencias ocultas. Todo ello contribuye al aura de misterio que, según José Luis Varela, rodea la vida de los personajes principales. Varela advierte atinadamente que en esa «multiplicación bizantina de personajes, sucesos, misterios y coincidencias convencionales» (1948, pág. 161), aparecen, junto a los elementos nacionales del género, ecos de obras populares francesas, como las escritas por el vizconde D'Arlincourt y Madame Cottin (*Ibíd.*, págs. 298-299). Sean esos autores u otros, lo cierto es que el folletín ha perdido ya, en los últimos ejemplos estudiados, toda la fuerza revolucionaria que Eugenio Sue transmitió a sus imitadores más tempranos.

#### 7.5.4. Manuel Fernández y González

Ayguals pierde popularidad a partir de la revolución de 1854: los progresistas, que no le perdonan su antiguo antiespaterismo, extreman la censura y las prohibiciones de venta. Entre 1855 y 1859 sólo publica tres novelas, indicadoras de una total decadencia y de una profunda depresión psicológica. Contribuye a su ocaso la meteórica aparición de un nuevo novelista popular, el sevillano Manuel Fernández y González (1821-1888). Fernández y González goza desde el comienzo de su carrera en 1845 de un aura nunca alcanzada por Ayguals. Como ocurre con los personajes de los folletines, adquirió inusitada fortuna (el editor Manini le pagó en muy poco tiempo un millón de reales), deslumbró a sus contemporáneos con su opulencia y sus despilfarros, y murió en la más lóbrega miseria. A pesar de que Fernández y González carece de una ideología clara, representa al escritor proletario. Escribió a destajo, con sorprendente fecundidad, más de 100 novelas caracterizadas por su falta de plan y la premura de la ejecución. La relectura hoy de sus obras más conocidas reafirma la opinión de algunos de los contemporáneos, que como Benito Pérez Galdós le reconocen dotes excepcionales. Para Rafael Altamira, no le son aplicables del todo los criterios de

la crítica artística, ya que ha derrochado «su talento, su verbo, su espíritu, con aquella prodigalidad que es característica de la generación [romántica] a que perteneció; deja escasa y mal aprovechada obra personal, pero evoca un pasado brillante de nuestra historia literaria» (Altamira, 1921, pág. 143). Blasco Ibáñez va más lejos todavía: cuando en 1896 la prensa de Madrid habla de la miseria en que se encuentra el hijo del novelista, enjuicia a la sociedad que ha otorgado tan cruel recompensa al «resucitador de la novela española» (1982, pág. 97).

La crítica indica la existencia de dos períodos en su obra: de 1845 a 1862 escribe dramas y novelas históricas; de 1862 en adelante publica novelas contemporáneas de carácter folletinesco. Armando Palacio Valdés destaca con cierta objetividad los elementos valiosos de las novelas de contenido histórico: la reconstrucción del ambiente, la compenetración del autor con los sentimientos y el espíritu de la época novelada, pero critica en las obras posteriores a 1862 el mal sano interés en despertar la curiosidad de los lectores «arrastrándola violentamente por sucesos increíbles y absurdos» (Palacio Valdés, 1878, pág. 98). En verdad, a partir de 1862, Fernández y González, ciego y alcoholizado, es objeto de la más cruel explotación. Para cumplir con las deudas y compromisos editoriales, recurre al servicio de amanuenses como Blasco Ibáñez o de taquígrafos, y dicta sus narraciones sin mucho cuidado.

Las novelas históricas, desde *El doncel don Pedro de Castilla* (1838) hasta *El pastelero de Madrigal* (1862), han contribuido tanto como las enseñanzas escolares al conocimiento popular de la historia española; Galdós debió de tener en cuenta esa experiencia cuando imaginó sus *Episodios nacionales*. En todas ellas hay aspectos valiosos, aunque no siempre se respetan las crónicas que les sirven de fuente. *El pastelero de Madrigal*, considerada por muchos la mejor de las novelas de ese tipo, retoma el asunto de *Ni rey ni Roque* (1835) de Patricio de la Escosura. *Obispo, casado y rey* (1850) relata un episodio de la historia aragonesa del siglo XII, el accidentado reinado de Ramiro II el Monje; el autor sigue los pasos de Walter Scott, pero no se detiene en la descripción minuciosa de costumbres y sólo proporciona información histórica de detalle cuando es necesario para la marcha del relato. Lo importante en él no es ya la reconstrucción del pasado, sino el desarrollo de la intriga. Recupera así los elementos más esenciales de la narrativa y en ese sentido sus novelas parecen por momentos *ficciones* modernas. Los amores de Bermudo y Hermesinda, enmarcados en una floresta misteriosa, casi de cuento de hadas, anticipan el tono poético y la ligereza de las leyendas de Bécquer. Los personajes adquieren más vida que en otros relatos históricos porque el autor tiene sensibilidad y gracia para descubrir lo permanentemente humano bajo la apariencia de la costumbre y para transmitir la palpitación del sentimiento bajo la cobertura del lenguaje arcaico. Hermesinda es un personaje apasionado, que representa la libertad de costumbres de la mujer medieval; el rey obispo adquiere cierta profundidad por la dualidad psicológica de ser rey justiciero y místico ferviente. Estos valores se debilitan en novelas históricas posteriores. *El cocinero de Su Majestad. Memorias del tiempo de Felipe III* (1857) es una simple novela de aventuras, al modo de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, en que los personajes de la historia real y los inventados deambulan por callejas oscuras y pasadizos secretos y se enredan en un incesante ovillo de complicaciones. La obra se engalana con alusiones y «pastiches»

de la literatura de los Siglos de Oro. Francisco de Quevedo, que años antes había protagonizado las *Memorias de la Corte de Felipe IV* que llevan su nombre, es ahora personaje episódico, imbuido de cierto carácter picaresco: actúa como un libertino y habla con lenguaje conceptista. Un aspecto muy bien trabajado en las novelas de Fernández y González, quizá por influencia de su hermano Francisco, el conocido arabista, es la reconstrucción de la España musulmana: se complace en describir la arquitectura árabe y las costumbres de los moros de Granada. Muchas de sus novelas son elaboraciones de leyendas arábigas, como ocurre desde *La mancha de sangre* (1845) hasta la tardía narración fantástica en verso *El infierno del amor* (1884). *Lucrecia Borgia* (1864) es posiblemente la novela más cercana en su composición al tipo de folletín histórico de Dumas: las intrigas de la Corte italiana, las sutilezas diplomáticas, los mensajes secretos, los duelos de capa y espada les son comunes; pero el novelista español sabe presentar mejor el diabólico y seductor carácter del personaje femenino. Parece, pues, válida la observación de Palacio Valdés de que Fernández y González trata la novela histórica con más *realismo* que sus maestros europeos.

En las novelas de asunto contemporáneo se aprovecha cualquier instancia, la historia del personaje por ejemplo, para remontarnos al pasado español. *Luisa o el ángel de la redención* (1858) es en parte novela histórica y en parte novela contemporánea: la vida amorosa de Luisa actualiza una maldición familiar que se repite desde el siglo XVII. Para informar al lector sobre los sucesos de ese pasado, el autor utiliza recursos bastante originales. El diablo es el protector de Luisa y es también el narrador histórico: cuando cuenta las ocurrencias de siglos anteriores, imita estilos literarios: el de los clásicos, el de los cuentos fantásticos de Hoffmann y el de un folletinista popular. Cuando se cansa de narrar, se convierte en director de escena: muestra cuadros del pasado, que no tienen continuidad, pero que dan una vívida información sobre sucesos y personajes. El diablo opina además sobre Dios y las virtudes humanas en el contexto de una disparatada teología. Hay instantes en que el lector moderno goza realmente de esa figuración y olvida la vulgaridad y mal gusto de la trama. En varias otras novelas el diablo reaparece como personaje o se transcriben sus memorias: El Diablo con Antiparras fue el seudónimo usado por el novelista en su juventud.

Esa atracción por el demonio, y por la parte más satánica de la naturaleza humana tiene que ver con el Romanticismo, pero también con las leyendas populares. Fernández y González expresa constante interés por la mitología del pueblo. Sus historias de bandidos y de gitanos (*Diego Corrientes, historia de un bandido célebre* [1866], *El aljibe de la gitana* [1872], *El rey de Sierra Morena, aventuras del famoso ladrón José María* [1874], *Los siete niños de Écija* [1885] y las inconclusas *Memorias de una gitana*) constituyen preciosas muestras de la relación de este tipo de novela con la literatura de cordel.

El mensaje ideológico del autor se desprende del contenido y la forma de esos relatos. Cuando en *Los desheredados* (1865), por ejemplo, esperamos descubrir en la pintura de la miseria cierto propósito social, cercano al menos al humanitarismo romántico, resultamos defraudados. Los mendigos (casi siempre, nobles encubiertos), los ladrones, asesinos y fulleros que rodean al desventurado Gaspar provienen de Cervantes, de Goya, de los romances de ciegos y de las alulayas, pero poco tienen que ver con los *miserables* de Hugo o de Eugenio Sue.



Uno de los pocos frecuentes *excursos* del autor sintetiza así sus ideas sociales: «Mientras no pasen la corrupción, el descaro, la audacia, el cinismo de los que, no sirviendo para nada, se han propuesto engañarnos, mintiéndonos falsas ideas humanitarias, especulando con sangre y lodo; mientras todos los hombres no basen su subsistencia en el trabajo honrado; mientras hayan miserables que pretendan engrandecerse materialmente a costa de todo, no habrá pasado la transición dolorosa y nauseabunda en que nos encontramos» (Fernández y González, 1865, II, pág. 436).

### 7.5.5. Enrique Pérez Escrich

El heredero de la fama de Fernández y González es el valenciano Enrique Pérez Escrich (1829-1897). Hasta 1860 escribió sólo obras de teatro; entre ellas *El cura de aldea*, transformada en novela (1861) a petición del editor Juan Marín. La frescura de la obra teatral se pierde en la innecesaria extensión novelística; no obstante, la obra es todavía hoy de agradable lectura, sobre todo por la descripción del ámbito rural sacudido por las guerras carlistas, y de las muy idealizadas costumbres provincianas. Sirve esa novela para caracterizar la ideología de Pérez Escrich, que une a una educación de sacristía cierto liberalismo político (expresa simpatías por el general Pardiñas y por la causa de los isabelinos) y bastante tolerancia por el carlismo (trata a Cabrera con cierto respeto y objetividad). En la nota que dirige a los suscriptores al final de la novela, se ufana de no haber utilizado más libro que la *Biblia* y de haber logrado así una simple «copia del natural». *El cura de aldea* fue obra aceptada de inmediato por las congregaciones católicas y los críticos tradicionalistas que sentían repugnancia ideológica por los folletines «populacheros»; pero su gran éxito traspasó las fronteras de una creencia. Las novelas de Pérez Escrich forman parte desde entonces de cualquier biblioteca popular de España y de América; todavía hoy aparecen reeditadas en las colecciones más o menos clandestinas de novelas a bajo precio que se venden en las librerías de los aeropuertos y ferrocarriles de Hispanoamérica. Es justo ese interés, porque Pérez Escrich conquistó el mercado americano con la incorporación en sus folletines de asuntos y personajes de la América española. En *La caridad cristiana* (1864), continuación de *El cura de aldea*, se habla extensamente del denominado *comercio de ébano*, es decir, de la venta de esclavos, y se describe, en medio de un paisaje algo artificial, la vida de los negros en Cuba y en Haití. El asunto de *La calumnia* (1885) se desarrolla parcialmente en Haití, y son personajes importantes en la novela el negro Daniel y la criolla Tula.

Pérez Escrich, abrumado sin duda por la fecundidad de Fernández y González, elude la novela histórica, y más aún, tiende a eliminar en sus narraciones todo contexto histórico y toda descripción de costumbres (a pesar de que califica algunas de sus obras como *costumbristas*). En *La envidia* (1865), por ejemplo, la novela se sitúa en «el pueblo de R..., situado a dos leguas de Madrid» y «allá por los años 184...». La falta de localización contribuye a dar a las historias esa dimensión mitológica, de tragedia universal, que Palacio Valdés descubre. Hay episodios de la vida de Madrid en que el autor nos proporciona información curiosa sobre los procedimientos de la caza de animales y aves silvestres, sobre los

café madrileños, los escritores que asisten a tertulias, entre ellos el mismo Fernández y González, los modos de acicalarse las prostitutas y los cambios producidos en la cocina española. En *El corazón en la mano* (1876) se transcribe un conjunto de seguidillas cantadas con guitarra; en *Las obras de misericordia* (1897), Rosita y Pablo entonan coplas populares de 1831. Como es recurso habitual del autor incorporar a la novela otra novela que un personaje escribe, son constantes las referencias a los alcances y límites de la escritura de folletines. Conocemos así las angustias del escritor por cumplir con las entregas, el precio de una entrega, el costo de la suscripción a una novela, cuántas entregas constituyen el tipo de folletín más rentable y otros aspectos interesantes de la industria del libro.

En Pérez Escrich persisten, con más claridad que en Fernández y González, elementos derivados de la novela ejemplar de principios de siglo. Las virtudes y los vicios de los personajes coinciden ahora con cierta moralidad de confesionario. Esa moral, simple y práctica, contribuyó a su notable difusión: en 1944 se representaba todavía en las festividades religiosas en México, durante los días de Semana Santa, un drama de la Pasión basado en *El mártir del Gólgota* (1863) (Fuentes Cruz, 1949). *El mártir del Gólgota*, obra leída no como novela sino como moderna vida de Jesús, ejemplifica bien el modo de trabajar de Pérez Escrich: en lo que es histórico se nos da una escueta información sobre lugares y costumbres y se siguen con fidelidad las fuentes más ortodoxas; en lo novelístico se elaboran aquellos detalles que intensifican la dimensión trágica del personaje y el patetismo de la acción.

También persisten en Pérez Escrich los elementos típicos de la novela sentimental. Algunas de sus obras más características en ese sentido, como *La perdición de la mujer* (1881) y *La esposa mártir* (1883), anticipan el tipo de *novela rosa* del siglo xx, con los mismos recursos que Amorós descubre en las obras de Corín Tellado. En las descripciones de enfermedades y en el detenido análisis de los últimos momentos de un enfermo de muerte («El ángel de la muerte», en *El manuscrito de una madre*, 1872, por ejemplo) el autor no escatima los detalles más morbosos ni silencia los llantos y aullidos del moribundo y de sus deudos. En *La caridad cristiana* un estudiante de medicina efectúa la disección del cadáver de su amada y mientras corta las carnes con el escalpelo, llora y hace observaciones sobre las características anatómicas y morales de su pequeño corazón. Debió ser episodio recordado por lo absurdo, ya que Fernández y González, en *Los desheredados*, obra publicada un año después, compone una escena parecida: uno de los personajes descubre en la *morgue* el cadáver de su madre, decapitado y abierto en dos en la sala de autopsias. No es extraño que Pérez Escrich manifieste en varias partes, señaladamente en *El manuscrito de una madre*, su admiración por los cuentos «terroríficos» de Edgar Allan Poe. Su gusto por lo macabro se asocia con la criminalidad: aparece en las novelas toda la gama de crímenes posibles, robos, parricidios, infanticidios, uxoricidios, muertes provocadas por las balas, la horca, el cuchillo o el veneno. Lo que resulta realmente difícil de aceptar es que los crímenes, contados con lujo de detalles, queden justificados e impunes y no empañen la valoración positiva de los personajes que los cometen, cuando su función en la novela es la de representar lo noble o lo bello. Santiago, protagonista de esta última novela, cuenta sin reparos al padre de su

amada un asesinato: esa confesión no provoca recriminación alguna; en *La caridad cristiana*, el mulato que protagoniza la primera parte ha matado a su padre, al capitán del barco, a su mujer y al amante de su mujer; ha robado la fortuna de sus protectores y ha dejado abandonada a la pequeña niña salvada del naufragio, en una región desconocida; esos terribles actos se justifican con excusas más o menos aceptables y todo se perdona tras la absolución final. Se trata, sin duda, de un aspecto de la inconsciente tendencia del novelista a convertir su historia en mito; esos personajes, como los contrabandistas y los bandidos de la literatura de cordel, cometen crímenes llevados por la necesidad y sus delitos son sólo errores pasajeros. Los excursos morales que en éstos y otros casos acompañan el relato de los hechos adquieren también una forma vinculada con la literatura popular. En *El mártir del Gólgota*, Jesús habla, como corresponde, con parábolas y máximas morales; pero así hablan también curas y seglares en las novelas de asunto profano, hasta convertirse ello en una característica del estilo del escritor. Los excursos ocupan hasta capítulos enteros de redacción casi telegráfica y se presentan como colección, no siempre coherente, de máximas o proverbios: «El amor purifica y regenera», «El mundo es una novela monstruosa», por ejemplo. Ese tipo de frase paradigmática se extiende también al lenguaje del narrador: «El que aparta sus ojos del cielo suele hundirse en el fango de la tierra», «El amor es la fuerza creadora del alma».

### 7.5.6. Decadencia del género. Folletinistas menores

El género de la novela popular comienza a decaer en los años que preceden a la Revolución de Septiembre: los escritores más importantes producen desde entonces sus peores obras, editadas en libros mal impresos, con papel de la más baja calidad e ilustrados en negro o en sepia con grabados de ínfima confección. Julio Nombela, que deja de escribir folletines en 1872, nos proporciona, junto a una vívida semblanza de Fernández y González, rica información sobre la actividad de los escritores menores que como él vivían de la traducción o de la creación de folletines. Es un lúcido testigo del desarrollo y la decadencia de ese género, que según él merece un capítulo en las historias literarias. Sus *Impresiones y recuerdos* (1909) constituyen un testimonio insustituible sobre la vida literaria del siglo; complementan a otro diario más personal, aparecido anteriormente, *Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz desde 1868 hasta 1876* (1876), en que el autor cuenta las experiencias políticas que lo llevaron al carlismo. Se trata en verdad de una documentada defensa de Cabrera y de otros dirigentes facciosos con los que mantuvo extensa y profunda relación. Nombela es autor de varias novelas por entregas publicadas como anónimas. Al decidir Fernández y González su viaje a París, *La Virgen de la Paloma*, novela que publicaban desde septiembre de 1867 los hermanos Manini, quedó interrumpida: Nombela continuó la narración retomando con gran éxito los hilos truncos de la intriga. Aparecieron con su nombre otras varias novelas folletinescas: *El alma enferma* (1856), *Cristóbal Colón* (1867), *Hernán Cortés* (1868), *Los trescientos mil duros. Historia de un pobre hombre* (1867-1868). Su viaje imaginario *La fiebre de riqueza. Siete años en California. Descubrimiento del oro y explotación de*



*sus inmensos filones. Historia dramática en vista de datos auténticos e interesantes relaciones de los más célebres viajeros* (1871-1872) es una narración de gran interés novelístico. Los personajes van desvelando el secreto de sus vidas en San Francisco, durante la explotación del oro en California; y esas vidas se mezclan con relatos históricos o legendarios sobre el francés Sutter, descubridor de la primera veta; sobre Andrea Pico, caudillo de los californios violentamente asesinado, y sobre el célebre bandido Joaquín Murieta.

Nombela nos proporciona también datos importantes sobre otros novelistas populares hoy olvidados, entre ellos Torcuato Tárrego y Mateos y Ramón Ortega y Frías. Tárrego y Mateos es autor de un centenar de novelas, la mayoría de carácter histórico, y de una *Reseña de la plaza de toros de Madrid (1749-1874)*, publicada en 1874 con el seudónimo Un Curioso de esta villa. Sus novelas, aun las más divulgadas en su tiempo como *El ermitaño de Montserrate* (1848), *Los celos de una reina* (1849), *La hija mártir* (1876), *Roberto el Diablo* (1883), *Historia de un sombrero blanco* (1884), constituyen hoy curiosidades de librería y carecen casi de interés literario. *El ermitaño de Montserrate* acumula alrededor de aventuras históricas de personajes del siglo XIV una confusa secuencia de viajes, desafíos y cuantos sucesos novelescos puedan interesar al lector. Ortega y Frías, «gran fabricante de novelas y vulgarotes novelones a lo Fernández y González», es «peor todavía que Torcuato Tárrego» (Cejador, 1915-1922, VII, pág. 131). Pío Baroja, en la introducción que precede a la publicación de *La busca* en los folletines de *El Globo* (1903), introducción rescatada por Romero Tobar (1976, págs. 221-222), cita irónicamente a Ortega y Frías entre novelistas «de mérito» como el vizconde D'Arlincourt y Ponson du Terrail. Son sus novelas más leídas *Guzmán el Bueno* (1856), *El diablo en palacio* (1856), *La capa del diablo* (1858), *Abelardo y Eloísa* (1867, que suscitó condenas por su erotismo), *Un reinado de sangre* (1879), *El amor de una negra* (1882). Sus voluminosos relatos de los viajes de Colón y de la conquista de Perú y de México familiarizaron a los lectores menos cultos con detalles de la historia de América. En *La casa de Tócame Roque o un crimen misterioso* (1870), la narración se inicia en Perú hacia 1770: el tesoro de los incas aparece misteriosamente emparedado en la casa de vecindad cuyo nombre da título a la novela. El autor une a las reminiscencias de la historia del *Don Álvaro* de Rivas cierto conocimiento de fuentes peruanas, como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Ortega y Frías fue además traductor de *La piel de zapa* de Balzac y del estudio del barón de Humboldt *Los primitivos habitantes de España: Investigaciones con el auxilio de la lengua vasca* (1879).

Deberíamos agregar otro nombre: el gallego Antonio San Martín (1841-1887); como Dumas, buen cocinero, publicó 257 volúmenes. *Los misterios de la calle de Panaderos* (1880) fue obra de gran venta. Cejador lo llama «el peor y más fecundo novelista por entregas» (*Ibíd.*, VII, pág. 64). Como autor de novelas históricas atestigua el hastío por el género: ahora busca en la antigüedad romana asuntos cuya violencia o erotismo puedan conmover al lector. Al comentar *El infierno de la vida, historia de la vida, historia de dos amantes* (1875), Ferreras (1972, págs. 210-214) no hace más que confirmar el acerbo juicio de Cejador. Fernández y González, Tárrego y Ortega y Frías son además los editores responsables de *El Periódico para Todos* (1872-1881 ó 1883), un semanario sensacionalista que publicaba noticias sobre la América hispana,

información sobre crímenes y causas célebres y «novelas serializadas», escritas por los tres editores o por colaboradores como Vicente Blasco Ibáñez (Romero Tobar, 1976, págs. 200-202).

El estudio de los novelistas menos importantes depara además ciertas sorpresas. En sus obras se advierte con mayor claridad la relación de la novela popular con el progresismo, el socialismo utópico y el republicanismo, relación estudiada por Iris Zavala (1971a). Como son generalmente autores de pocas novelas y de escaso éxito no sienten necesidad de protegerse, y de proteger a sus editores del peligro de la censura. El grupo más esclarecido es el de los escritores agrupados en Barcelona alrededor de Narciso Monturiol, inventor del submarino *Ictíneo*, y hombre vinculado a las ideas de Cabet y de Saint-Simon. No es extraño que sea fácil observar todavía en esos novelistas huellas del socialismo utópico. El más importante es Francisco José Orellana, conocido también por el seudónimo de Ana Oller, que escribió más de 100 novelas históricas documentadas con gran seriedad y casi carentes de interés novelístico. En *Quevedo* (1863), por ejemplo, la información histórica y la imitación del lenguaje conceptista apenas compensan la total falta de imaginación. En los discursos interpolados de las novelas sobre asuntos más contemporáneos (*Los pecados capitales*, 1865-1866, por ejemplo), Orellana defiende la armonía de clases y la justicia social. Tuvo más importancia política Antonio Altadill y Teixidó, que viajó por América como secretario de Monturiol y fue gobernador de Guadalajara y de Murcia durante la Primera República. Es autor de varias novelas históricas y de adaptaciones novelescas de episodios bíblicos o religiosos. Su obra más importante, *Barcelona y sus misterios* (1860), resulta una curiosa mezcla de novela bizantina de aventuras y de *roman de mœurs* al modo de Balzac. El viaje de Diego, su naufragio, su cautiverio en un barco de traficantes de esclavos y su experiencia en la corte de un rey africano recuerdan las peripecias de Simbad el Marino en *Las mil y una noches*. El regreso del personaje a Barcelona, su disfraz y encubrimiento, el encuentro con su antigua amante, casada ahora con uno de sus enemigos, y su despiadada venganza contra el capitán negrero presentan clarísimas reminiscencias de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas. La ideología del autor se evidencia en algunas citas (en una requisita policial se menciona a Fourier y a Louis Blanc), en su oposición al comercio de esclavos, su apoyo a las instituciones de caridad y su crítica de las desigualdades sociales. La novela está dedicada a Manuel Angelón y Broquetas, autor de varias adaptaciones de renombradas obras teatrales como las de Alejandro Dumas: *Treinta años o la vida de un jugador. Novela inspirada en el drama del mismo título* (1862), *Rigoletto. Novela basada en el drama de Víctor Hugo "El rey se divierte"* (1864), etc. Sus novelas históricas catalanas (*Un Corpus de Sangre o los fueros de Cataluña*, 1857; *El pendón de Santa Eulalia*, 1858) merecen el mismo juicio que Isabel Montesinos aplica a su obra *Atrás el extranjero. Novela histórica del tiempo de la Guerra de la Independencia* (1861): «[Angelón] elabora el material histórico transformándolo en un microuniverso novelesco donde actúan figuras históricas, héroes ficticios, apología de la nación catalana, ideología filantrópica, encuentros casuales, raptos, seres humanos que rebasan cualquier análisis lógico y razonable» (Montesinos, I.,

1977, pág. 37). Es más importante su colección de *Crímenes célebres españoles* (1859), imitación de *Les crimes célèbres* de Alejandro Dumas. Su *Isabel II. Historia de la reina de España* (1860) presenta una preciosa colección de grabados, entre ellos el de Narciso Monturiol, único español no político cuyo retrato se recoge.

Aunque de producción más irregular, los republicanos de Madrid, acosados por la censura política y militar, presentan en su vida y en sus obras mayor dramatismo. Alfonso García Tejero, uno de los primeros periodistas demócratas en Madrid, es el autor de la conocida *Canción del minero* publicada en *El Dómine Lucas* (1845) y recogida modernamente por Elorza (1970, págs. 97-99). Entre sus novelas históricas y costumbristas destaca *El pilluelo de Madrid* (1844), en que «sigue las huellas de su amigo Martínez Villergas» (Ferrerías, 1972, pág. 134). García Tejero tuvo constantes problemas con la policía: fue encarcelado debido a una supuesta conspiración republicana; su folleto satírico *El turrón de la boda y las calabazas*, referido a las bodas de Isabel II, le originó problemas judiciales. Ante la constante persecución política, decidió escribir folletines para mantener su «dichosa aunque pobre independencia» y poder ganarse el sustento en defensa de los «venerados fueros populares», según dice en su *Romancero histórico* (García Tejero, 1859, pág. 552). Otro republicano, Ceferino Tresserra, sufrió también, en 1858, encarcelamiento por razones políticas. De esa experiencia surgen *Los misterios del Saladero. Novela filosófico-social* (1860), obra muy cercana a Sue por la pintura de las clases bajas y de la vida del delito. No importa en ella lo novelesco de la intriga, sino el propósito ampliamente expresado por el autor de dar a conocer las fallas del sistema correccional y penitenciario. Propone la transformación de las cárceles según el modelo «panóptico celular no absoluto» creado por Jeremy Bentham y la modificación de la justicia mediante la designación de jurados para la acusación y la defensa. Enrique Rodríguez Solís (1930, pág. 31) se refiere a otras obras de Tresserra, entre ellas un *Cuadro sinóptico de la democracia española*, anterior a 1865. Ese Rodríguez Solís, el autor demócrata de mayor interés, novelista popular en cuyas obras se advierten ya rasgos de la crónica modernista, nos ha dejado en sus *Memorias de un revolucionario* (1930) un valiosísimo testimonio de la actividad subversiva de los republicanos desde la Noche de San Daniel hasta la Primera República. Su *Historia de la prostitución en España y América*, publicada en dos volúmenes (1892-1893) y reducida a uno solo en 1921, fue libro muy difundido en su tiempo. Se recoge en él información nueva sobre la prostitución durante el siglo XIX y los comienzos del XX. Rodríguez Solís es autor además de una copiosa historia por entregas, *Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la Guerra de la Independencia* (1881), y de un *Panorama literario* (1881) al que incorpora algún cuento propio. Pero aquí importa recordar fundamentalmente sus libros sobre los problemas de la mujer, desde *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral* (1877) hasta *Majas, manolas y chulos. Historia, tipos y costumbres de antaño y hoy* (1886). Entre esas fechas, escribió historias noveladas de mujeres: *La mujer* (1878) se define como «apoteosis del bello sexo»; en *Eva* (1880) se defiende el divorcio y se ataca la legislación que no protege los derechos naturales femeninos; en *Evangelina*



(1884) se unen contrastadamente las historias de una joven violada, otra seducida y una tercera casada e infeliz. Más conocida quizá es *Las extraviadas* (1880), en que la crítica filosófico-moral de la prostitución adquiere perfiles de extremado realismo, como ocurre también con su pintura de *La vida madrileña* (1884), según los comentarios periodísticos. Otro defensor de la mujer que merece ser recordado es el coronel de infantería Antonio García del Canto, autor de *Misterios de las Filipinas* (1854), *Los piratas de las Filipinas* (1862) y de varias novelas por entregas como *Los bandidos de Madrid* (Luis Candelas) (1862). Con *Los tres hijos del crimen. Novela filosófico-social* (1861) «el autor se adscribe al grupo de novelistas que desde Ayguals de Izco presentaban argumentos en favor de la mujer y contra la justicia burguesa» (Zavala, 1971a, págs. 151-152).

En la experiencia política de los republicanos exaltados es frecuente el caso de deportación a las Filipinas (Ayguals de Izco recoge, en *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores*, el conmovedor diario de un liberal deportado); pero la cantidad de libros de viajes por entregas que aparecen hacia 1870 responde a causas diferentes. En 1866, la *Numancia* efectúa un viaje alrededor del mundo, muy comentado y difundido en revistas y periódicos. Ese viaje marca el ápice del poderío de la Armada española, cuya decadencia posterior lamentarán los escritores de la Generación del 98 (García Barrón, 1983). Es el intento de glorificación de la Armada lo que mueve a marinos como Juan Álvarez Guerra a publicar sus «insignificantes obras» patrocinadas por el Ministerio de Ultramar (Cejador, 1915-1922, IX, pág. 89); se trata de varios libros de viajes, falsamente calificados como «fantásticos» (Ferrerías, 1972, pág. 93). *Viajes por Filipinas. De Manila a Albay* (1887) denota larga frecuentación con la vida, las costumbres y el lenguaje de las islas. El autor procura dar cierto humor a su relato con consideraciones impertinentes sobre la belleza de las mujeres y las diferencias raciales. El mismo propósito de defender el prestigio marineró mueve al médico de la Armada Vicente Moreno de la Tejera a publicar su *Diario de un viaje a Oriente. Argel, Nápoles, Pompeya y el Vesubio, Sicilia, Grecia, el Archipiélago, Turquía y Egipto* (1879). Merecen en él destacarse algunas descripciones, como la de los harenes de Turquía, la pintura de las costumbres de los *derviches* y el conmovedor episodio del encuentro de los viajeros con una hospitalaria familia judeo-española. Aprovechando esa experiencia, el autor escribió en 1882 una novela titulada *A bordo de un bote. Viaje alrededor del mundo*.

Se trata, pues, en éstos y en otros casos, de obras que suelen llamarse acertadamente «folletines de actualidad» y que poco a poco van suplantando en el interés popular a los folletines históricos. Gusta todavía la novela histórica, como lo demuestra el número de folletinistas menores dedicados a ese género, pero el verdadero éxito se reserva ahora a los anales, las crónicas, las biografías noveladas, que transmiten un testimonio histórico más auténtico y real. Un amigo de Fernández y González, José Velázquez y Sánchez, que se autocalifica como «cronista de la ciudad» de Sevilla y que escribe varias novelas históricas, publicó en 1866 un libro que resulta característico de esa nueva tendencia. Se titula *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta de [sic] presente*. El interés fundamental del libro

reside en el hecho de que se publicó en medio de la epidemia de cólera en Sevilla; al detectarse en el barrio de Triana el primer foco de la infección, el autor, aprovechando la angustia de la población, se apresuró a sacar partido contando la historia del flagelo desde el tiempo de la dominación árabe. Rafael del Castillo, autor también de novelas históricas y sociales de muy escaso contenido ideológico, como *Los misterios catalanes o el obrero de Barcelona* (1862) (dedicada «a la clase obrera de Cataluña»), celebra el triunfo de O'Donnell en la Guerra de África iniciando la publicación por entregas de su *Historia de la vida militar del Excmo. Señor Capitán General D. Leopoldo O'Donnell, conde de Lucena, vizconde de Aliaga, duque de Tetuán, etc.* (1860). A los pocos días de la muerte de Espartero, ocurrida en 1879, la editorial Espasa Hermanos de Barcelona encomienda a H. T. y F. de Burgos, de quienes ignoramos otros datos, una biografía del héroe, *Espartero. Su vida militar, política, descriptiva y anecdótica desde su nacimiento, 27 de octubre de 1793, hasta su muerte, 9 de enero de 1879*. En este tipo de historias, lo novelístico es forma y no contenido; persiste en el modo de tratar los episodios de la vida real. Cuando en la obra últimamente citada se relata, por ejemplo, la muerte del conde de España, ahogado en el río Segre por los guerrilleros, el autor utiliza todos los recursos de la novela folletinesca para transmitir la heroicidad de la víctima y la pavorosa crueldad de sus asesinos. Hasta las novedades en materia religiosa se tornan historias patéticas o macabras. Pío IX canoniza en 1862 a varios religiosos españoles; un oscuro escritor, Eustaquio María de Nenclares, autor de la novela *Dos pillos y un candidato* (1850), aparecida en *La Ilustración de Madrid*, escribe entonces, sin duda por encargo editorial, una *Vida de los mártires del Japón [...]* con detalladas descripciones del martirio de cada santo y de la sádica crueldad de sus torturadores japoneses.

La Historia, que en Fernández y González se revestía aún de galas románticas, se convierte ahora en otro aspecto de la *galería ensangrentada* de crímenes humanos, ya que la Historia, la novela histórica y la novela de folletín o por entregas recurren por igual, y en forma creciente, a las técnicas del suspense y del terror (Rubio Cremades, 1982). Alfonso Torres de Castilla nos proporciona en 1866 una *Historia de las persecuciones políticas y religiosas ocurridas en Europa desde la Edad Media hasta nuestros días. Obra única en su género. Galería política filosófica y humanitaria imparcial...*, en seis volúmenes. Se transcriben allí por extenso los documentos y testimonios de los autos de fe, quema de brujas, juicios políticos, cárceles y torturas. En los bellos grabados que se agregan a la edición por entregas proliferan los cuerpos desnudos, sobre todo de mujeres, contorsionados por las torturas y el fuego. El conde de Fabraquer, José Muñoz Maldonado, autor entre otras obras de *Los misterios del Escorial* (1868), publica en 1858 sus *Causas célebres históricas españolas*, entre las que descuellan el proceso y cruel ajusticiamiento de don Álvaro de Luna y el del pastelero de Madrigal. En los cinco volúmenes de sus *Anales dramáticos del crimen o causas célebres españolas y extranjeras extractadas y traducidas*, que publicó entre 1859 y 1861, José Vicente Caravantes prefiere las historias de bandoleros a los crímenes políticos. El autor ha tenido acceso a los archivos judiciales y transcribe la documentación policial sin tergiversarla; satisface sin embargo el gusto del lector al proporcionarle los

detalles más sentimentales y morbosos de los crímenes investigados. En el caso de Luis Candelas, deja la impresión de que sus robos, sobre todo el de las alhajas de la modista de la reina, constituyen un modo de justiciera redistribución de la riqueza. El carácter del bandolero romántico como reparador de injusticias sociales sufre, sin embargo, con los estudios de más moderna criminología, una esperada transformación. En la bella novela de Ramón López Soler *Jaime el Barbudo* (1832) se utiliza ya, y quizá por primera vez, la figura del bandido como «imagen de un hombre marginado y perseguido por la ley, que es capaz de luchar por una causa con total desinterés pecuniario» (Rubio Cremades & Ayala, 1988a, pág. 35). Pero en 1868, en su versión de *Jaime el Barbudo o los bandidos de Crevillente*, definida como «novela histórica original», Francisco de Sales Mayo abandona ese punto de vista. Como se trata ahora de una típica novela de folletín, se mantiene la contradicción entre aspectos buenos y malos del personaje, pero su astucia, sus bajas pasiones eróticas, su deseo de venganza y sus sangrientos actos de pillaje adquieren las características vulgares de una criminalidad que el autor fustiga desde su perspectiva progresista. Aunque sale de los límites cronológicos de este estudio, hace falta recordar por último el *Jaime Alfonso el Barbudo (el más valiente de los bandidos españoles)* de Florencio Luis Parreño, obra publicada en 1895 y reeditada modernamente (Parreño, 1983), por constituir un intento de destacar la verdad histórica de las exageraciones legendarias.

En 1868, la novela folletinesca parece haber perdido su sentido y por consiguiente su público. Los periódicos y las revistas sensacionalistas, que desde entonces gozan de mayor libertad, satisfacen mejor y con mayor rapidez la malsana sed de noticias y de detalles escabrosos. El género va a subsistir, sin embargo, como una estructura característica definitivamente incorporada no sólo al radioteatro y otras formas de la cultura popular, sino también a la novela culta española a partir del Realismo. No se explica ello solamente por circunstancias vinculadas con la historia social o económica, sino por otras igualmente significativas en relación con la literatura y el arte de narrar. De algún modo, los novelistas populares del siglo XIX han descubierto la psicología social de los lectores y han desentrañado la relación profunda entre el moderno arte de narrar y el relato oral, entre la novela y el mito, la leyenda nacional, el cuento folclórico. En su raíz elemental y primaria, la novela popular mantuvo viva la estructura básica de toda ficción: el relato de un suceso común o extraordinario en el que el buen narrador marca con tonos de mayor intensidad aquel detalle, sentimental, patético o macabro, cuya eficacia convierte al oyente o al lector en activo partícipe del acto de narrar. No es extraño que la crítica haya podido establecer algunas relaciones entre la novela de folletín y la obra de autores realistas como Fernán Caballero (Romero Tobar, 1976, págs. 37-38) y Pérez Galdós (Ynduráin, F., 1970). Falta estudiar mejor la conversión del folletín en las exquisitas joyas literarias de la generación modernista. Blasco Ibáñez, Coloma, Jacinto Octavio Picón, Felipe Trigo y sobre todo Ramón del Valle-Inclán retoman los contenidos y formas de la novela folletinesca sometiendo a una sensibilidad distinta y a un gusto nuevo la sentimentalidad, el erotismo, la violencia y la crueldad tremendista de esa literatura popular.



## 7.6

**Narrativa de filiación atípica**

Dentro de la narrativa española del siglo XIX anterior a 1864 se encuentran importantes novelas que no se integran en ninguna de las series habituales del mismo período. Constituyen relatos de filiación atípica, apartados de las grandes corrientes de la literatura vigente en el contexto español; y, por ello, ignorados a pesar de su interés. Así pueden considerarse las obras que se incluyen en este apartado: *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz (1844), *De Villahermosa a la China* de Nicomedes Pastor Díaz (1858) y *El doctor Lañuela* de Antonio Ros de Olano (1863). A pesar de sus diferencias, una circunstancia significativa une estas novelas —que sus autores no llaman así—: su situación en territorio todavía sin delimitar, entre relato, cuento, narración y novela. Además, dándoles un carácter particularmente original, cada una constituye, para su autor, el compendio de las experiencias y reflexiones de su vida. Por último, debe tenerse en cuenta el efecto retroactivo del triunfo del realismo sobre la consideración de estas obras y su crítica (Beser, 1982).

**7.6.1. Braulio Foz**

Braulio Foz y Burges nació en Fórnoles (Teruel) en 1791. Estudió en la Universidad de Huesca (1807-1808). En la Guerra de la Independencia fue hecho prisionero y llevado a Francia. En 1814 está de nuevo en Huesca, desempeñando la cátedra principal de Latín. En 1816 renuncia a ella, aunque seguirá dedicado a la enseñanza, y en 1820 publica su *Plan y método para la enseñanza de las Letras Humanas*, primero de sus libros de carácter pedagógico. En el curso 1822-1823 obtiene la cátedra de Griego de la Universidad de Zaragoza. Su actividad docente se interrumpe al final del Trienio Liberal: como ocurrió con tantos otros liberales, entre 1823 y 1834 pasó el tiempo en persecuciones, prisiones, viajes y emigraciones a Francia, de donde volvió en 1834. Con anterioridad a esa fecha, publica *El verdadero derecho natural* (1832; Gil Cremades, 1985).

En 1835 vuelve a su cátedra en la Universidad de Zaragoza. Dos años más tarde se produce un serio incidente: su encarcelamiento en la Aljafería, por un artículo considerado calumnioso por el claustro de la Universidad (Buesa Oliver, 1987). Sin embargo, al curso siguiente recupera su puesto y seguirá enseñando hasta su jubilación, en 1863. Una actividad importante de Foz fue su dedicación a la prensa. En *El Eco de Aragón*, del que sería único redactor hasta el final de su primera época (1842), trata con apasionamiento de diferentes temas, sobre todo políticos y locales (Fernández Clemente, 1985). Aragón constituye un tema esencial en sus intereses: escribe un drama histórico (*El testamento de don Alfonso el Batallador*, 1840) y visita los archivos recogiendo documentación para algunos trabajos entre los que se encuentra el tomo V (*Del gobierno y fueros de Aragón*) que añade a su edición de la *Historia de Aragón* de A. Sas (Sarasa Sán-

chez, 1985). Braulio Foz murió en Borja —donde solía estar a raíz de su segundo matrimonio— el 20 de abril de 1865.

En 1844, Braulio Foz publica de manera anónima —aunque con anagrama— su *Vida de Pedro Saputo, natural de Almudévar, lijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra*<sup>5</sup>.

Desde todos los puntos de vista, la *Vida de Pedro Saputo* resulta ser una sorprendente novela. La *Vida* comienza por el nacimiento de Pedro Saputo («Sabido, sabio»), personaje conocido del folclore, que ya aparece en Gonzalo de Correas, en Almudévar, de padre desconocido. El niño crece dando muestras de muchas buenas cualidades y gran originalidad. Se niega a ir a la escuela y se dedica a jugar y a fortalecerse físicamente. Cuando decide hacerlo, aprende a leer, según método propio, en pocos días. A ruegos de su madre, decide igualmente aprender oficios, cuando ya tiene doce años, y lo hace «en un rato», a base de observación y ejercicio. En el libro II, Pedro, con quince años, sale a ver mundo. A raíz de un incidente sale huyendo de Huesca, discurre fingirse mujer y meterse en un convento de monjas. Después se une a un grupo de estudiantes que van de tuna. Conoce a Morfina, de la que se enamorará, siendo correspondido. Meses más tarde vuelve a Almudévar.

Al comienzo del libro III, Pedro Saputo se dedica a visitar los lugares históricos de Aragón. Cuando termina su recorrido, se encuentra a sus paisanos intentando enderezar la torre de la iglesia, inclinada por un rayo. Su intervención noveliza un conocido cuento folclórico. Con diecisiete años y medio decide volver a salir: viaja por Cataluña, Levante, Andalucía y Castilla. A la vuelta, se integran en la narración el cuento folclórico del Llano de la Violada, vinculado geográficamente a Almudévar, y el correspondiente al de la justicia de Almudévar, del que también procede el refrán «El sabio de Almudévar, Pedro Zaputo». Foz hace una interpretación contraria a Correas, donde aparece como ejemplo de injusticia e ignorancia. Más adelante, Pedro Saputo va a la Corte con un encargo de sus paisanos: llevar tres higos al rey —otro cuento folclórico—. Al comienzo del libro IV, su madre propone a Pedro Saputo que se case. Le cuenta las circunstancias de su nacimiento: es hijo de un caballero viajero que prometió volver. Por entonces, casualmente se descubre la identidad del padre: don Alfonso López de Lúsera. Desaparecidas las circunstancias que se lo impidieron, acompaña a Pedro a Almudévar y se celebra el casamiento en debida forma. Don Alfonso le da a Pedro Saputo una lista de posibles novias y éste recorre la comarca examinándolas. Morfina será la elegida. Pero una carta del rey, al parecer falsa, hace que se ponga en camino hacia la Corte y ya nunca se sabrá de él. Cuarenta o cincuenta años después se presentó en Almudévar un mendigo zafio y sucio que pretendía ser Pedro Saputo. Fue expulsado. El libro acaba contando algo más de su vida, con un último capítulo de «Máximas y sentencias de Pedro Saputo», de las que se suponen que son verdaderas, y no otras, indignas, que se le atribuyen. Porque el auténtico Pedro Saputo «fue muy sobrio, muy fino, muy

<sup>5</sup> Para la *Vida de Pedro Saputo* tienen el mayor interés los estudios de Francisco Ynduráin y sus ediciones. La de Madrid, Cátedra, 1986a, con Domingo Ynduráin, es la que aquí se toma como base. Para las obras de Foz, de muy variado carácter, Calvo Carilla, 1985a, págs. 151-166.

amable, persona de mucho respeto, y tan grande en todo como se ha visto en esta verdadera historia de su vida».

Ciertamente, la vinculación del relato a tierras aragonesas salvó del olvido la *Vida de Pedro Saputo*. Resumiendo las principales aportaciones sobre el tema, podría decirse que, con anterioridad a 1950, las alusiones a la *Vida de Pedro Saputo* se orientan fundamentalmente a su inclusión en el amplio grupo de novelas escritas en la estela de *Don Quijote*. En las aportaciones actuales abre camino Rafael Gastón Burillo, que la enjuicia fundamentalmente desde el prisma de los caracteres espirituales aragoneses que encuentra en la novela: «Si don Quijote fue símbolo de ideal caballeresco, símbolo fue Pedro Saputo de la razón natural» (Gastón Burillo, 1951, pág. 13). Dos años después, Ricardo del Arco publicó un extenso artículo sobre Braulio Foz y su obra (Arco, 1953). Su postura general es contraria a interpretaciones simbólicas: «La obra es, a mi parecer, un relato novelesco de aventuras con notas autobiográficas, sobre base folclórica centrada en Almudévar con los dichos y hechos famosos de su hijo Saputo» (*Ibíd.*, págs. 88-89). Francisco Ynduráin, con una dedicación que va de 1959 al fin de su vida, considera que Foz ha hecho una mezcla de cuentos folclóricos y anécdotas de varia procedencia con datos de observación de la vida corriente, con la contrapartida de su difícil integración. Al querer darle a materiales diversos «un sentido simbólico o, por lo menos, un contenido filosófico trascendental, el intento no se logró plenamente» (Ynduráin, F., 1982, pág. 43). Destaca la fácil espontaneidad del estilo, la relación positiva de Pedro Saputo con su tierra (*Ibíd.*, pág. 49), el sentido religioso profundo de Foz, compatible con un anticlericalismo denunciador de abusos. De modo excepcional en la época, «su obra nos hace pensar, imaginar, sonreír, reír a carcajadas, conmovernos y hacer volar la fantasía» (págs. 73-74).

Entre los juicios de conjunto de la crítica posterior, Sergio Beser (1982) estudia la *Vida de Pedro Saputo* en la línea, minoritaria en la literatura española del XIX, de las obras de carácter fantástico o, en definitiva, no realistas. En el análisis de las relaciones de la *Vida de Pedro Saputo* con el folclore, Maxime Chevalier considera la novela como una de las fuentes literarias del XIX más importantes para el estudio de los cuentos folclóricos en España (Chevalier, 1982, 1985). Juan Villalba Sebastián señala la filiación de la *Vida de Pedro Saputo* con respecto a dos literaturas, culta y popular, como causa, a la vez, de su grandeza y de su olvido (1989b, pág. 222). El uso de la materia folclórica no constituye un fin en sí mismo; al contrario que en Fernán Caballero, en Foz los cuentos son la voz constantemente errónea del pueblo, que debe ser corregida por la razón (Pedro Saputo): la tradición debe dar paso al progreso (*Ibíd.*, págs. 223-224).

Recientemente, Gabriela Pozzi, que estudia la obra de Foz desde el análisis del discurso, considera que debe ser situada en la categoría de literatura fantástica. Destaca la indeterminación del texto, aunque no del código ideológico, que se «sobrepona a los demás códigos en la obra por su estabilidad y sobredeterminación» (1990, pág. 74). A pesar de ello, la obra de Foz «requiere un lector activo que duda de las afirmaciones del narrador y busca datos en la historia que le ayuden a formular sus propias conclusiones» (*Ibíd.*, pág. 93), con un grado considerable de autonomía.



Tratándose de una obra tan abierta como la *Vida de Pedro Saputo*, las distintas apreciaciones críticas puedan armonizarse, en gran medida. Pero hay otros aspectos importantes que conviene apuntar. Así, en cuanto a su configuración, la articulación de la novela remite, en parte, a Rousseau; fundamentalmente al *Emilio*, del que hay no pocas huellas, directas o indirectas. La obra es una novela de desarrollo; pero el niño, cuyo proceso de formación describe, es en realidad compendio del modelo de hombre que debería hacerse extensivo a todos. Sin embargo, el marco general, entretenido y flexible, se toma, en lo esencial, del folclore, por entonces reducido a texto escrito (Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627), y de la literatura española del Siglo de Oro, Cervantes muy especialmente. Una imaginativa mezcla que, junto con la originalidad personal de Foz, está en la base de las dificultades de clasificación de su novela: obra no realista, unida, por la intención de aplicación práctica y dotes de observación del autor, a la realidad de su tiempo. Tampoco debe olvidarse que Foz era un hombre bienhumorado (Nogués, 1897, págs. 212-213), y el componente risueño tiene particular importancia en su obra.

La relación de la *Vida de Pedro Saputo* con la literatura de la época cervantina —fuertemente admirada por Foz— es determinante, en cuanto suelo literario nutriente de la novela. En concreto, las *Novelas ejemplares* llegan a constituir verdaderos intertextos. Con exactitud, hay que señalar la relación intertextual para todo el episodio del nacimiento de Pedro Saputo y el desenlace del descubrimiento del padre, con *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*. Aparecen también rasgos aislados de otras novelas; y, para el capítulo final, como en este caso ha señalado Arco (1953, pág. 86), *El licenciado Vidriera*.

Por otra parte, Foz, en la *Vida de Pedro Saputo*, expone con sorprendente soltura lo que piensa sobre casi todo. En su novela resume su experiencia vital hasta la fecha; y en ella se encuentran narrativizados casi literalmente los principios que con anterioridad había expuesto en obras no ficcionales. Así su preocupación pedagógica, el interés por el ser y la historia de Aragón y, sobre todo, su pensamiento desarrollado en *El verdadero derecho natural*. La clave última para interpretar correctamente en su conjunto la *Vida de Pedro Saputo* está en esta obra de Foz; su obra preferida, a la que vuelve una y otra vez y que es su orgullo. Todas esas ideas pueden seguirse punto por punto a través de las incidencias del texto.

Foz parte de una confianza en la bondad de la naturaleza que supera la utopía rusoniana: ella basta para que Pedro Saputo lo haga todo, hasta ser su propio preceptor. Niño de inteligencia preclara, las circunstancias de su nacimiento eliminan la posibilidad de que ésta se vea impedida en su desarrollo por los prejuicios que su padre le podría transmitir. Hasta cierto punto, los progresos inauditos de Pedro Saputo no serían sino consecuencia del ejercicio natural de la inteligencia. Su actividad, sin prejuicios, se basa en la observación directa de la realidad y en los datos básicos de la enseñanza que se le ofrece; con creatividad en los métodos y, posteriormente, el ejercicio necesario para adquirir destreza. Foz tenía un concepto negativo de las dotes pedagógicas de los maestros de su tiempo; sobre todo los anquilosados que se atienen a la autoridad por el hecho

de serlo (véase el *Plan y método para la enseñanza de las Letras Humanas*). La actitud reverencial ante la ciencia, transgredida por Pedro Saputo con su actuación, corresponde a las preocupaciones de Foz (*El verdadero derecho natural*, 1832, I, pág. XXIX); y está en la raíz de las asombrosas aptitudes de Pedro Saputo y de la naturalidad con que se integran en el texto.

Los demás temas del libro aparecen igualmente justificados en *El verdadero derecho natural* y otras obras de Foz. Así ocurre con el de las relaciones de Pedro Saputo con las mujeres y, en general, el mundo femenino en la novela. Es, en realidad, el tema de la vida natural, en el que podría resumirse fundamentalmente toda la obra, pues gran parte de ella se resuelve, en definitiva, en las relaciones hombre/mujer (noviazgo, matrimonio, familia). Así podrían diferenciarse subtemas, con divergente desarrollo a partir de la decisión —que evidentemente modela la vida— en el momento de tomar estado: todo lo referente a esa decisión —consejo de los padres, libertad, etc.— encaminada al matrimonio; y en la otra dirección, lo que piensa Foz de las monjas, manifestado fundamentalmente durante la estancia del protagonista en el convento.

Por último, los recorridos de Pedro Saputo por los lugares históricos de Aragón, que tienen relación con la biografía de Foz y sus preocupaciones en este campo, proporcionan otra lectura de la *Vida de Pedro Saputo*, no utópica, sino alegórica<sup>6</sup>. Foz había llegado a encontrar la solución de todos los males en la vuelta a los principios de Aragón, su temple e instituciones. Al colocar el tiempo del protagonista en una época (1627) en que Aragón, con sus usos y costumbres intactos, todavía no estaba supeditado a Castilla como en su actualidad, esos principios tienen en la novela su cumplimiento. No sólo en cuanto a la localización temporal, sino que también pueden relacionarse con determinados aspectos de la vida del protagonista. En concreto, cabe conectar las relaciones de Pedro Saputo con el rey —la estancia en la Corte, mundo nada fiable, donde la franqueza no se estila; y la carta que lleva a su desaparición final—, con la historia de las relaciones de Aragón y Castilla tal como Foz las entendía, en cuanto al principio del fin de la independencia e individualidad de Aragón en la época de Felipe II (Arco, 1953, págs. 23-30).

### 7.6.2. Nicomedes Pastor Díaz

Nicomedes Pastor Díaz y Corbelle nació y fue bautizado el 15 de septiembre de 1811 en Vivero (Lugo). Estudió en Vivero las primeras letras y en el Seminario de Mondoñedo cursó latín y humanidades. En el curso 1825-1826 estudiaba leyes en la Universidad de Santiago. En 1832, con el cierre de las Universidades, se trasladó a Madrid para terminar la carrera en la Universidad Complutense.

---

<sup>6</sup> En relación con la historia de Aragón, quizá lo que de Romanticismo histórico se encuentra en la novela. Aunque por los años en que escribe la *Vida de Pedro Saputo* ya no se hable mucho de Romanticismo. No hay que olvidar que Foz publica en 1840 un drama histórico netamente romántico; aunque quizá muestra su más profunda relación con el Romanticismo en su amor a Aragón y en sus estudios históricos, su sentido del pueblo y su recolección de tradiciones.

En Madrid vivió activamente la eclosión del Romanticismo. Colaboró en empresas periodísticas como *El Siglo*, *La Abeja*, *El Correo Nacional*, *El Artista*... Participó en la creación del Ateneo de Madrid y del Liceo, que después se trasladará al palacio de Villahermosa, donde localiza el comienzo de su novela. Por entonces publicó en volumen sus *Poesías* (1840), un relato breve (*Una cita*, 1837) y las biografías (1842) del duque de Rivas, Francisco Javier de Burgos, Diego de León —a quien había defendido en varias ocasiones— y Cabrera. En su obra literaria, además de rasgos románticos comunes, tiene particular interés su asimilación de la línea intimista del Romanticismo europeo y su percepción lírica de la naturaleza, algo muy poco frecuente en España.

Su actividad política, con puestos de responsabilidad al menos desde 1835, dificultó su atención a la creación literaria. Desde los años de la década moderada hasta su muerte, Pastor Díaz siguió interviniendo con intensidad en la vida pública del país: secretario del Banco de Isabel II (1844), ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas (1847); rector de la Universidad Central (1847-1850), ocupó cargos diplomáticos en Cerdeña (1845), Turín (1855) y Lisboa (1860-1861). Ministro de Estado en momentos difíciles (1856) lo será también de Gracia y Justicia meses antes de su muerte. Consejero de Estado en 1856, fue senador del Reino desde 1858.

De no muy fuerte salud, agotado por una intensa actividad, murió en Madrid la noche del 21 al 22 de marzo de 1863.

Pastor Díaz, según los datos de la Advertencia preliminar y otros, escribió su novela *De Villahermosa a la China* hacia 1844 ó 1845; la leyó en la tertulia que en los años 1845 y 1846 tenía Patricio de la Escosura (Ferrer del Río, 1868, pág. 620), y publicó su primera parte en el folletín de *La Patria* (1848). Sin embargo, no se decidió a publicarla completa hasta que, encontrándose gravemente enfermo en Turín (1855; Puente y Apecechea, 1866-1868, I, pág. XIII), decidió preparar sus obras para una edición definitiva, publicando la novela en 1858.

La obra se divide en cuatro libros, titulados *La última noche del mundo* (I), *Valle de flores* (II), *Esperanzas perdidas* (III) y *Votos cumplidos* (IV). En el primero, Sofía conoce a Javier en un baile de máscaras en el palacio de Villahermosa, enamorándose de él. En los otros tres libros, que transcurren en Galicia, coinciden con Javier y Sofía los otros dos personajes principales: Irene, monja en el convento de Valle-de-flores, y Enrique, primo de Sofía y prometido de ella. Irene y Javier, enamorados en su juventud, se separaron para siempre a raíz de una ligereza de Irene. Javier, que primero intenta olvidarla con múltiples aventuras, va alejándose del desenfrenado romanticismo de su juventud y madurando una decisión de total arrepentimiento. Durante una epidemia de cólera, Javier, que ejerce una suerte de tutoría sobre Enrique, avisa a Irene para que vaya a tierras andaluzas a cuidar a Sofía. Los cuatro personajes están ligados entre sí, aunque en gran parte desconocen estas relaciones o el alcance que puedan tener. En Galicia, Sofía va recuperándose del impacto que le produjo Javier. Cuando parece que ya se decide a casarse con Enrique, un nuevo encuentro con Javier la impresiona tanto que intenta suicidarse; después, piensa retirarse al convento. Javier le pide un plazo de veinte días para una decisión definitiva y cita a todos en el convento de Valle-de-flores. Cuando están esperando que comience la santa misa en la capilla, ven salir como celebrante a Javier, que en ese tiempo se



ha ordenado sacerdote, con la consiguiente conmoción de Irene, que todavía le amaba, y de Sofía, a la que Irene descubre su secreto y que en el acto decide casarse con Enrique. Allí mismo se efectúa la boda. Irene alcanza la paz, rectificando definitivamente su vida hacia la penitencia, y Javier parte a las misiones de Oriente donde morirá mártir, terminando así su trayectoria en la China.

Cuando Pastor Díaz publicó *De Villahermosa a la China* (1858) de forma completa, la obra no tuvo una acogida mayoritariamente favorable, imposible en parte por su publicación tardía. Escasean las opiniones de los escritores creativos del momento, poco dispuestos a enfrentarse, en los albores del Realismo, con una obra situada en la época contemporánea, densamente romántica, y más dispuestos a reconocer las innegables dotes de Pastor Díaz en el terreno de la poesía lírica. Sin embargo, su huella se nota en autores posteriores, algunos personalmente relacionados con él como Alarcón y Valera. Su influencia penetraría, desde distintos ángulos, en Galdós (en sus *Episodios nacionales*) y Valle-Inclán.

Sus íntimos amigos, Valera y Alarcón, a pesar de sus diferencias, sí supieron apreciar lo que *De Villahermosa a la China* era. La crítica de Valera sentó las bases de la posterior referente a Pastor Díaz. A pesar de que su alejamiento de los planteamientos románticos le impedía comprenderla en profundidad, su juicio fue elogioso: «Es, en mi sentir, esta novela el libro más singular que se ha escrito en España en nuestros tiempos, y quizá lo mejor y lo más acabado del señor Pastor Díaz». Y añade: «Sé que al pensar así voy contra la corriente de la opinión vulgar, pero no me arredro» (Valera, 1961c, pág. 346). En el momento de su publicación, había escrito: «Este libro *De Villahermosa a la China*, atendidas su condición y su índole propia [...] tiene pocos defectos, y éstos, más que compensados con innegables bellezas [...] Como análisis de pasiones, no tiene ni antecedentes en nuestra moderna literatura» (Valera, 1961b, pág. 120).

Alarcón, por su parte, señalando que es más que una novela, además de serlo, y «muy magistral e interesante», indica que «su acción no reside en el mundo sensible y material, en aquello que es obvio, conocido, tangible por decirlo así; su acción reside en el alma humana» (Alarcón, 1871, pág. 358). Encuentra que los personajes no están circunscritos a tipos humanos concretos, sino que son personificados de grandes ideas o profundos sentimientos: la razón, la imaginación, el deseo y la realidad. Es decir, reconoce y señala aquello que es fundamental en la perspectiva romántica: el carácter simbólico. La desgraciada —y falsa— especie del posible plagio en la obra posterior de Alarcón, *El escándalo*, enturbió las relaciones entre ambos, y Alarcón no volvió a hablar de la obra de Pastor Díaz, pero sí captó el sentido de *De Villahermosa a la China* y su condición expiatoria con respecto al devastador, pero también glorioso, Romanticismo. En esa comprensión reside el influjo literario de Pastor Díaz en Alarcón, presente tanto en *El escándalo* como en *La pródiga* (Montesinos, J., 1977, págs. 215-225).

Desde la perspectiva del Realismo decimonónico, la crítica sólo en escasa medida se hizo cargo del interés de Pastor Díaz como novelista. El trabajo más importante surge en los años del centenario de la época romántica, en que suscitó la tesis doctoral de Chao Espina (1949), punto de partida de su actual consideración crítica. Chao hace hincapié en la capacidad descriptiva de Pastor Díaz, sin apreciar demasiado su valor relativo estrictamente ligado al Romanticismo. Los distintos trabajos de Chao son particularmente interesantes para relacionar

la vida de Pastor Díaz con *De Villahermosa a la China*. Sin embargo, la identificación de los personajes —no así los lugares, perfectamente reconocibles— no podrá resolverse decisivamente ni parece que Pastor Díaz hubiera querido escribir una novela en clave descifrable (Chao, 1971; 1972, págs. 23-28). Es la misma opinión de Castro y Calvo, en las palabras que dedica a *De Villahermosa a la China* en su edición de las obras de Pastor Díaz (1969-1970), al cifrar su mayor valor en las páginas dedicadas a la descripción, fundamentalmente de la naturaleza. Dentro de una progresiva recuperación de los valores del Romanticismo español, aun con sus limitaciones, en 1974, Varela Jácome señala la estructura sometida a la acción de la fantasía, la dimensión mítica del protagonista y su contenido de rebeldía y culpa, «purgada por la penitencia y premiada con la salvación» (1974, pág. 99).

Se debe a José F. Montesinos, gran conocedor de la novela del XIX, un importante avance en la valoración positiva de Pastor Díaz y su novela, que considera «obra sobremedida interesante, cuyo olvido se explica, aunque no se justifique» (1977, pág. 216). Montesinos señala —aun partiendo del desfase que supuso la tardía publicación de la novela— la importancia de la misma en la literatura española de la época. Por otra parte, destaca la profundidad del romanticismo de Pastor Díaz y su densa entidad en *De Villahermosa a la China*, lo que la diferencia claramente de *El escándalo* de Alarcón, alejando cualquier sospecha de plagio (págs. 217, 221). Para Montesinos, la novela tiene esencialmente un valor testimonial que constituye su mayor importancia. A su través conocemos el clima espiritual de la época romántica.

Para ser bien comprendida en la historia de la literatura española —haciendo abstracción de su posible descendencia literaria— se debe situar *De Villahermosa a la China* en el momento en que Pastor Díaz la concibe y escribe: hacia el año 1844. Y ése es el momento de inflexión en que el Romanticismo turbulento de los años treinta es llevado definitivamente por sus protagonistas hacia parajes metafísicos más serenos, una vez superada la efervescencia juvenil y encauzada la vida en lo personal, social y literario. Entre las obras de este tipo podrían citarse también *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (Gies, 1982) y *El señor de Bembibre* de Enrique Gil<sup>7</sup>. La obra manifiesta, desde su subtítulo, su carácter intimista; y se estructura de acuerdo con una intención concreta: juzgar, sin evasiones y desde dentro, el Romanticismo, con sus defectos y sus elementos positivos. Con este fin, la voz del autor se proyecta en las palabras del narrador (ocasionalmente, en notas al texto), y en la figura del protagonista, Javier, señalado repetidas veces como *alter ego* de Pastor Díaz.

---

<sup>7</sup> De un modo u otro, en todos ellos se aprecia la crisis de la conciencia romántica común a quienes sobrevivieron al primer Romanticismo. En cierto modo, Javier, en *De Villahermosa a la China*, ofrece otra respuesta a la rebelión metafísica iniciada con *Don Álvaro*. Su configuración no deja de hacer referencia a las palabras de Pastor Díaz en su biografía del duque de Rivas, en que comenta del protagonista de su célebre drama, que, por otra parte, encuentra admirable: «Ni la religión salva a don Álvaro de su misión sangrienta, de su destino de crimen. Hubiéramos querido en el nuevo drama otro objeto, otra intención más acomodada a las costumbres, a los caracteres de nuestro siglo y de nuestra religión, una tendencia más moral y más cristiana» (1969-1970, I, pág. 223).

Una aguda conciencia de crisis, con respecto al siglo XIX, conforma la novela: siglo de progresos admirables y, sin embargo, «nunca más que en esta edad maravillosa e ilustrada ha sonado triste y universal el grito de *nada sé* o de *nada creo*» (Montesinos, J., 1980, I, pág. 197). De ahí que los hombres de esta época tengan más urgente necesidad de «aquel saber que está por encima de la ciencia» (*Ibíd.*, pág. 198). Pero para que la fe contenga las respuestas últimas, previamente debe estar sana la base humana: es éste otro de los temas fundamentales del libro, recomponer la unidad del hombre y de la mujer: ordenar la cabeza, la voluntad, los sentimientos; recuperar la persona en su totalidad. No importa que esto sea poco atractivo, *poco romántico*: es la realidad. Javier —aunque de manera pesimista, excesivamente negativa— intenta enseñar a ver en la serenidad cotidiana algo digno, apto para ser vivido por almas grandes, sin una inevitable caída en la mediocridad.

La exaltación de las pasiones de cada uno de los cuatro personajes principales, que forman una red cerrada de relaciones, resulta característica en la novela. En la pareja de los mayores (Javier/Irene), románticos de la primera generación como Pastor Díaz, los conflictos son auténticos y no tienen propiamente solución: exigen expiaciones, muertes, aunque no sean físicas necesariamente. Con los jóvenes, la situación varía: Sofía es romántica por herencia; y su conflicto, heredado también, es fantasmal, mimético. Por eso tiene solución, aunque menos *gloriosa* que la imaginada por ella misma. Enrique, por el contrario, ha sido cuidadosamente excluido por Javier de los efectos destructores del Romanticismo, dejándole los buenos en cuanto a sentido espiritual y grandeza de ánimo. Porque Pastor Díaz también rechaza los nuevos tiempos, en cuanto caracterizados por el único gusto por lo positivo y material (opinión, por lo demás, frecuente en la época). Enrique será así el prototipo del nuevo hombre, modelo de belleza física y moral. Tanta perfección tiene efectos negativos en la narración: debiendo ser el personaje más cercano a la tierra, su impasibilidad le hace el menos consistente de todos, no siendo extraño que su irrealidad apenas atraiga a la apasionada Sofía.

Como bien advierte el autor, *De Villahermosa a la China* es un libro para leer despacio. Pastor Díaz quiso hacer en él lo que entendía ser una novela de arte, no un vulgar folletín de amores imposibles. Como romántico, encontró que lo bello podía estar en unos amores melancólicos, atormentados y con su punta de anormalidad; también en la sensibilidad hacia el mundo en torno. Después, procuró hacer una obra bien escrita. A pesar de la aparente vaguedad de sus *Coloquios*, el libro tiene un armazón narrativo coherente en cuanto a su profundización en el interior de los personajes, el conflicto común y su resolución. Entre los procedimientos utilizados para marcar estas correspondencias, sobresale el empleo del *leitmotiv* «la última noche del mundo», de simultaneidades y procedimientos perspectivísticos sobre varios motivos. El principal de ellos lo constituye el hecho de que los personajes, en toda la novela, se conocen y desconocen entre sí: su realidad completa se elude hasta el final; sorprendente término de un proceso de desvelamiento paulatino.

Romántica y posromántica, la novela tiene rasgos aparentemente contradictorios con el tono lírico fundamental: sesgos de humor y de ironía, en concreto, con respecto a tópicos románticos y a técnicas folletinescas que parodia



en alguna ocasión. Con localización contemporánea y sin costumbrismo *De Villahermosa a la China* tiene un lugar relevante en el desarrollo de la novela moderna en España. Por otra parte, la crítica es unánime al alabar la calidad estética de las evocaciones de lugares y ambientes: el baile de máscaras de Villahermosa y la tierra gallega, con sus paisajes, costumbres y accidentes. Mejor dotado para la observación que para el relato, Pastor Díaz compensa, con sus extraordinarias descripciones, sus defectos de narrador. Así lo señala José F. Montesinos (1977, pág. 36) comparándolo con Alarcón: «Díaz, poeta lírico sobre todo, escribe como lo que es; a veces sus impresiones de la naturaleza y ambiente pueden ser maravillosas, y en esos momentos Alarcón nunca le excede».

### 7.6.3. Antonio Ros de Olano

Ros de Olano nace en Caracas, donde su padre —militar— estaba destinado, el 9 de noviembre de 1808. Sus padres mueren cuando era todavía un niño. Con sus hermanos viene a España, donde los acoge su tío, mayorazgo de la familia. Estudia interno en Barcelona. Muy joven se traslada a Madrid, donde ingresa en la Guardia Real: allí participará directamente en el progresivo afianzamiento del Romanticismo en España. Comienza a publicar poesía y a colaborar en empresas periodísticas; de entonces data también una íntima amistad con Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez. En 1834, Ros y Espronceda escriben una comedia, *Ni el tío ni el sobrino*, cuyo estreno (coincidente con el de *La conjuración de Venecia*, que con extraordinario éxito iniciaba el Romanticismo dramático) resultó un fracaso. En la guerra carlista, Ros demuestra valor y talento en misiones arriesgadas. Una brillante serie de ascensos y condecoraciones jalonarán su vida militar. Fue también político de relieve: diputado y senador, intervino, desde varios puestos de responsabilidad, en la reforma de distintos aspectos de la vida pública.

Ros escribió, durante toda su vida, literatura de creación. Muy cerca de Espronceda y sus avatares vitales, escribe *El diablo las carga* (1840) y *Teresa* (1845). Espronceda le confía el prólogo de *El diablo mundo* (1840); y publica por entonces diversas narraciones breves y cuentos fantásticos. Sobre la guerra carlista, escribe, además de un sincero informe, varias narraciones literarias (*Escenas de la guerra de Navarra*, 1841, y *Episodios de la guerra civil*, 1870). Su conocimiento y valoración del mundo árabe lo llevará a escribir *Leyendas de África* (1860). En 1863 publica *El doctor Lañuela*; en un período posterior, volverá a la narrativa breve con sus «cuentos estrambóticos»: *Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo* (1868) e *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo* (1869). Entre las obras del final de su vida destaca, para la reconstrucción de su biografía, *A quien leyere. Jornadas de retorno, escritas por un aparecido* (1873).

Ros murió en julio de 1886. «Considerado por todos, tirios y troyanos, elogiado y admirado en sus cortos paseos por Madrid, asistiendo a sus deberes políticos, respetado por todos» (Fradejas Lebrero, 1988, pág. 15).

*El doctor Lañuela* se abre con una introducción titulada *Sinfonía*. En ella,

Ros habla del tema romántico del siglo desolado, de velocidad vertiginosa, que «ha cogido seca la esponja de la fe santa, antes empapada en el rocío de la esperanza» (pág. 25). En el capítulo 1, cuya solución se dará en el último de la novela, el narrador, José, en primera persona, manifiesta su duda a la hora de elegir entre dos máximas, expresadas en la moraleja de dos fábulas pertenecientes a dos libros anónimos distintos. En la primera se lee: «¡Fabio! De las mujeres que abandones / ni siquiera recibas bendiciones» (pág. 35). En la segunda: «¡Cuando el dolor del alma es muy profundo / la mujer se da a Dios y el hombre al mundo!» (pág. 38).

A partir de aquí, José redacta sus *Memorias* desde el momento en que, por encargo de su tío, va a buscar 20 parches quita-callos a casa del doctor Lañuela. Allí ve venir a una enigmática mujer, a la que acaba por definir como «la manifestación sensible del mundo moderno en su expresión más bella, la mujer cristiana» (pág. 57). José la sigue hasta el gabinete del doctor Lañuela, «verdadero pedículo extirpador profundo de callos consolidados, y único médico absoluto electro-magnético-espiritualista; especial ambidiestro para sanar enfermedades nerviosas en personas de ambos sexos» (pág. 65). El doctor se sirve de aquella joven, que actúa magnetizada. José, sin ser visto, asiste a la consulta de Camila —paciente «*confidente-nerviosa*», que ha sido amante de José, más joven que ella— y de un magnate, modelo de ambicioso oportunista. Descubierta casualmente, José debe irse. Enamorado de la joven, le pregunta quién es: «Soy Luz, mi nombre es mi guía» (págs. 140-141). Ya en su casa, José compara el amor desesperado de Camila al amor de Luz. En una especie de alucinación, los dos amores —las dos mujeres— se le acercan y se van compenetrando entre sí hasta «confundirse por completo y quedar en una sola mujer» (pág. 158). Pero la visión se disuelve. Esa noche hizo crisis la edad de José, que al día siguiente descubre que ha encanecido. Ha pasado de joven a anciano.

José recuerda el mandato de su tío y vuelve a casa del doctor Lañuela. Llega hasta Luz, que le cuenta su historia —resulta ser hija de Lañuela— y después muere. José, de nuevo en casa, recibe a su tío, que le reclama los parches. José se excusa y le asegura que al día siguiente le traerá el callista del emperador de los franceses. Lañuela, que le pide dinero en nombre de Luz, acepta pasar por francés para aumentar la suma. Efectuada la cura, José se da cuenta de que el dinero era para enterrar a su hija.

En el capítulo 16 se interrumpe totalmente todo lo relativo a la historia de Luz. Bajo el signo de Cervantes —«La del alba sería» (pág. 40)— José emprende, con su tío, un viaje a Sepúlveda, visitando de paso El Escorial y La Granja. En Sepúlveda protagoniza el episodio humorístico de la caza de la perdiz.

Meses después vuelve a Madrid. Medita sobre Luz y la vida y la muerte. Llega Camila, «la mujer de la naturaleza», en quien «se había obrado también la revolución del desengaño» (pág. 278). Ambos, yendo del brazo por la calle, se encuentran con un peregrino que vende rosarios: es Lañuela que se ríe y dice señalándolos: «Éste es el mundo» (pág. 280). Con ello José da por terminado el episodio de sus memorias. Manda su libro al mundo y queda a solas consigo mismo. Alude al desconcierto de los lectores ante una obra que no puede ser considerada novela ni poema, y da su propia definición, con estas palabras finales:

Es historia del corazón donde el dolor adultera con la risa, y del consorcio nace un libro híbrido... ¡Ay! ¡Mil veces ay!... / ... Páramo sin sendero / nuestra existencia, / seguí la luz del alma / como a una estrella. / De llanto y sangre / hallé ríos; y sigo / mi estrella errante. Esta seguidilla se canta y se baila» (pág. 282).

A la publicación de *El doctor Lañuela* se sucedieron algunas críticas favorables, aunque desconcertadas. Unos lo consideran «hondamente sentido», de fondo predominantemente pesimista. Cándido Nosedal (1864) lo interpretó como la plasmación simbólica de la existencia humana, marcada por el pecado original. Para Fernán Caballero (1864) es «un conjunto de profundos pensamientos [...] siendo cada una de estas cosas una perla de inestimable valor, sea cual sea el hilo en que esté ensartada», destacable por el carácter humorístico y los fragmentos descriptivos. Emilio Castelar (1864) publicó otra reseña —bajo seudónimo— en *La Democracia*, elogiando la obra de Ros por su decidido antirrealismo: Luz representaría el deseo y los demás personajes se moverían en torno a esa interpretación simbólica de lo real y lo ideal, siendo el protagonista del libro «el misterio eterno de la vida».

En el prólogo a los *Episodios militares*, José Navarrete (1884) señala los contrastes entre ilusión y desengaño, idealismo y realismo en *El doctor Lañuela*. En Luz ve simbolizado lo que más falta en todo: el «Espíritu». Alarcón (1886), muy relacionado con Ros, destacó la calidad de su labor literaria, a pesar de la dificultad que la novela presenta. Cabe destacar las opiniones de Valera y Menéndez Pelayo, de trascendencia para la crítica posterior. Valera, que alaba a Ros como poeta lírico, señala con su ironía habitual lo esotérico y descomunal de su prosa, sin meterse a interpretar *El doctor Lañuela*, «historia archienigmática» (1961d, pág. 1319). Menéndez Pelayo define brevemente a Ros: «Tomó parte en grandes sucesos, *vivió mucho* en la plena extensión del vocablo y no fue vulgar en nada» (1948, pág. 393). Considera *El doctor Lañuela*, una «especie de logogrifo filosófico», no descifrado todavía por nadie, que hace a su autor «precursor notorio de los enigmáticos escritores que ahora arman tanto ruido en Francia con nombre de *decadentistas* y *simbolistas*» (*Ibíd.*, pág. 395).

Ros fue, como era previsible, poco comprendido. No en todos los casos: un escritor como Valle-Inclán, en los comienzos del siglo xx, ofrece más de una conexión con él. En cuanto a la crítica actual, arranca fundamentalmente de Baquero Goyanes, que le dedica una atención admirativa centrada, en principio, en los cuentos. Califica *El doctor Lañuela* de «novela rara, embrolladamente simbólica y transida de lirismo subjetivista» (Baquero Goyanes, 1958, pág. 63), relacionándola con *El diablo mundo* en cuanto a su libre estructura. Cassany (1980), con otras observaciones de gran interés, considera que el componente básico del libro es su planteamiento grotesco. Este planteamiento actúa en varias direcciones: en la invención de dos historias, sería una y humorística la otra; en la caracterización de personajes a la vez sublimes y ridículos, reales y fantasmagóricos; en la diversidad de intenciones, que permite incluir la sátira política, el cuento humorístico y la especulación sobre materias artísticas y filosóficas, y en el lenguaje (*Ibíd.*, pág. 26). Por su parte, Fradejas destaca, en *El doctor Lañuela* y en el



resto de la obra en prosa de Ros, «un extraño aspecto para el que hoy ya estamos preparados, sobre todo a partir de los *collages*, pero con la particularidad de la belleza lingüística a que nos tiene acostumbrados Ros de Olano» (Fradejas Lebrero, 1988, pág. 20).

Sin duda, *El doctor Lañuela* no es un libro de fácil interpretación. Subjetivo y personal como todo lo de Ros, aunque sin rasgos biográficos en los tipos recreados, la mejor manera de entenderlo es contemplarlo, a pesar de la distancia temporal, a la luz de la estrecha relación de Ros con Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez; muy en concreto, con *El diablo mundo* y el propio prólogo que Ros escribió para él. No se ha señalado adecuadamente —ni podemos ahora hacer más que apuntarlo— la densidad de relaciones intertextuales de *El doctor Lañuela* con el poema de Espronceda, de importancia determinante en pequeños y grandes rasgos. No tanto en el tema concreto, sino en la intención mítica y los procedimientos; en especial, el tono y la mezcla de elementos, así como el empleo del humor y de lo grotesco.

De *El doctor Lañuela* puede decirse que de algún modo simboliza el acontecer vital como lo entiende Ros. El hombre en medio de la lucha del espíritu con la materia; el mundo, con sus mixtificaciones, en el que no puede vivir la inocencia, aunque cabe el arrepentimiento y el redimirse mediante el reconocimiento y manifestación de la verdad. Aunque en Ros hay una fuerte tendencia negativa y de desengaño, la luz, la enigmática Luz, que es el «espíritu humano devorando la materia» (*Ibid.*, pág. 65), permanece<sup>8</sup>.

Hay numerosas digresiones sobre temas variados. El pensamiento y la imaginación, la meditación —sobre el dolor, la vida, el tiempo— que hace posible que el hombre se encuentre a sí mismo. En cuanto a la mujer, no es ella, sino el hombre, en su actividad insaciable, el que es corruptor y después corruptible. La mujer influye decisivamente: Camila y Luz se complementan y juntas constituyen el influjo determinante del hombre durante toda su vida. Algunas digresiones, como la descripción del crepúsculo (pág. 142), tienen un tono lírico de gran belleza, que anticipa estilos posteriores. Muy importantes son las observaciones que precisan planteamientos estéticos (págs. 171, 254-256), la lucha con el lenguaje para expresar los sentimientos en tonos cercanos a Bécquer (págs. 169-170), la ironía del narrador y sus comentarios metanarrativos (págs. 118-119, 262, 281). Pero, conseguida o no, lo importante en *El doctor Lañuela* —a pesar de Fernán Caballero— es la ideación total de la novela, no los comentarios contenidos en las digresiones. Aunque no literalmente, sino como ámbito donde alcanzan sentido las «perlas» aisladas.

El interés y la atracción-rechazo por los temas de ciencia y técnica en la novela tienen que ver con la personalidad de Ros, que se interesó por el progreso técnico, participando en lo que era entonces tecnología avanzada: mi-

---

<sup>8</sup> En cuanto al simbolismo de los nombres, entre los principales el más claro es Luz; estrella que guía, luz de la fe que permite la esperanza, tema fundamental del libro. Lañuela tiene que ver con *lañar* (trabar, unir o afianzar con lañas una cosa), en relación a su función y a lo imperfecto y propio de cosas de poco valor de su acción.

nería y ferrocarriles. La ciencia del doctor Lañuela es otra cosa. Igual que otros aspectos del libro, sirve en la doble dirección del plano mítico —con el magnetismo que refuerza la intención simbólica— y el de la sátira y humor grotesco<sup>9</sup>. Otros temas que tienen relación con la biografía de Ros se encuentran en el libro, ligados fundamentalmente al espacio del tío de José, don Cleofás. Así, el tema de la orfandad y el de la caza, que da pie a una de las digresiones más extensas, con rasgos costumbristas (págs. 263-267), que constituye un verdadero «episodio de caza» a la manera de los de guerra, en el Norte o en África. También es propia de Ros, como hombre de «muchas lecturas» (Valera, 1961d, pág. 1319), la presencia de los clásicos en *El doctor Lañuela*. Por supuesto, el *Quijote*. De modo especial, en la extraña correría que, encabezada por su cita expresa —«La del alba sería» (Fradejas Lebrero, 1988, pág. 240)—, hacen tío y sobrino viendo monumentos desde Madrid a Sepúlveda. En realidad, hacen turismo; y los turistas son los Quijotes de ahora (en *Jornadas de retorno* habla de «esos Quijotes modernos llamados *touristes*»). Por otra parte, todo el episodio adopta un tono difuso, pero inequívoco, de correspondencia con las andanzas de don Quijote y Sancho —tío y sobrino— en sus conversaciones y comportamiento.

En cuanto a la estructura de la novela, presenta algunos elementos congruentes con su carácter simbólico y lírico. Entre ellos, su circularidad esencial —con referencia expresa en el capítulo primero y último— y una recurrencia de carácter simbólico entre temas que se corresponden en partes distintas del libro, aparentemente opuestas. Los capítulos son cortos, con la alternancia fundamental de los dos más largos (30 páginas cada uno) correspondientes a los episodios decididamente no líricos: la confesión del magnate y la ida y estancia de José en Sepúlveda. En cuanto al estilo, los aspectos más interesantes son los de carácter no realista, y en ocasiones de gran belleza poética. La ruptura de todo tipo de convenciones literarias, el hibridismo y la alternancia de temas y tonos, capítulo a capítulo, género a género, frase a frase, es constante en el libro. La concepción creacionista del lenguaje, original y expresiva, de tintes efectivamente surreales, hace en cierto modo de *El doctor Lañuela* un *pre-cuento estrambótico*. Una observación final: los espectaculares cambios de tono, en relación al humor y a lo grotesco<sup>10</sup> constituyen un conjunto irritante a veces; siempre subyugante, curioso, lleno de interés.

<sup>9</sup> En conjunto, además de la social, hay una sátira concreta del ambiente cientificista, antes de la plenitud del positivismo; y un *pastiche* del lenguaje científico que es una buena parodia.

<sup>10</sup> Desde todo lo referente a don Cleofás hasta la muerte de Luz y la cura podológica; con la asombrosa metamorfosis de Lañuela en francés, y tantas variaciones menores: giros súbitos en las frases, cambios de géneros (verso, prosa, presentación dramática), registros y lenguas. Dentro de esa variedad, llama la atención la frescura con que Ros emplea distintos idiomatismos, de modo fundamentalmente macarrónico. Incluso hay una recreación del habla de un moro que chapurrea español, tan anterior a Galdós —África, vitalmente unida a la biografía de Ros, es un subtema importante del libro—. Ros, gran observador, se muestra atentísimo a la realidad, en concreto la antropológica, aunque no con enfoque costumbrista ni realista.

## 7.7

**Narrativa femenina**

La escasa calidad literaria de la novela escrita por mujeres en España en el período romántico es más patente que en las obras de sus colegas varones, porque en las escritoras se unía a la carencia de dotes narrativas la falta del más elemental bagaje cultural. Y cuando, excepcionalmente, la escritora era culta, o bien carecía de talento, caso de Ángela Grassi, o sus posibilidades de expresión estaban reprimidas por un rígido canon, como sucedió con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Recordemos que en las páginas de la *Revista de Madrid*, en 1844, Gustave Deville recomendaba a las españolas que se abstuviesen de escribir dramas y novelas históricas, asegurando que «ha existido siempre entre las mujeres una especie de debilidad orgánica que vendría a paralizar en este punto sus más loables esfuerzos» (págs. 193-194).

Por otra parte, el público al que se dirigía, femenino casi en su totalidad, condicionaba también su producción literaria: nada de innovaciones formales, y defensa a ultranza de la moral y buenas costumbres.

En todo caso, hay que distinguir entre aquellas escritoras que con mayor o menor acierto escribieron novelas, es decir, se mantuvieron con todas sus limitaciones dentro del campo de la literatura, y las que entendieron el género narrativo como una modalidad perteneciente al dominio de la pedagogía y la moral. Entre las primeras hay que situar a Carolina y a Tula en pleno Romanticismo, y a Rosalía, ya en la segunda mitad del siglo aunque con un espíritu romántico. Entre las segundas se encuentran todas las demás: desde Vicenta Maturana, que pertenece más bien al período de la Ilustración, pasando por Ángela Grassi, Robustiana Armiño o Manuela Cambroner, hasta Faustina Sáez de Melgar y Pilar Sinués, contemporáneas de la Pardo Bazán y que abarcan con su producción toda la segunda mitad del siglo XIX.

**7.7.1. Vicenta Maturana**

Vicenta Maturana de Gutiérrez (1793-1859), que aparece citada en ocasiones como Maturana y Vázquez, se encuadra en la modalidad de la novela moralizante y didáctica.

Tras la publicación anónima en 1825 de *Teodoro o el huérfano agradecido*, publica un tomo de poesías en 1828 y una nueva novela, *Sofía y Enrique*, ya con su nombre. En el prólogo a *Sofía y Enrique* encontramos los habituales tópicos de modestia; dice que la tiene escrita desde cuatro años atrás y que no se decidía a sacarla a la luz por «la suma desconfianza con que miro cuanto sale de mi pluma»; y también por «las ocupaciones domésticas de una numerosa familia». Es decir, se trata de dejar claro desde el comienzo que no es presa de la vanidad y que no descuida los deberes primordiales de la mujer, que son los de hija, esposa y madre.



Repetirá el argumento años después María Josefa Massanés en el prólogo a sus *Poesías* y pasará a ser un tópico más de la literatura femenina.

La educación no se considera en esos momentos como algo que afecta a la mujer en cuanto ser humano individual, sino en relación al hombre, a su papel de educadora de hijos y de compañera del hombre instruido. Así Vicenta Matu-rana asegura a sus lectoras que «un esposo se fastidia fácilmente de un lindo autó-mata». (Faltaba mucho tiempo aún para que Bécquer escribiese: «¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando / guarde oscuro el enigma / siempre valdrá lo que yo creo que calla / más que lo que cualquiera otra me diga».) Nos encontramos, pues, con una mentalidad de tipo ilustrado que destaca las ventajas del talento sobre los dones efímeros de la belleza. Y siempre con un carácter práctico: las mujeres. «si no quieren ser condenadas en la vejez a un total olvido, es preciso que llamen al ingenio y a los talentos adquiridos en su socorro, para que a la hermosura exterior que atrae se unan los atractivos del alma, que fijan y aseguran el imperio durable y triunfador de la inconstancia y de la fría ancianidad».

El argumento de la novela es sencillo y predecible: Enrique, dotado de grandes virtudes y de buena presencia, pero sin bienes de fortuna, se enamora y es correspondido por Sofía, que une a su modestia y belleza unos buenos caudales. La madre de Sofía ve con agrado esta relación, pero el padre, conde y gobernador en una provincia de América del Sur, dado por muerto, deshace a su regreso el compromiso. Los jóvenes acatan la autoridad paterna y se separan. El padre es víctima de una injusta acusación y es encarcelado. Enrique viaja a la lejana provincia americana para encontrar las pruebas de su inocencia. Allí le ayuda una joven viuda que, pese a sentirse atraída por Enrique, no duda en sacrificar sus sentimientos en pro de la amistad. Las pruebas aportadas por Enrique liberan al padre y abren sus ojos a la verdad. Todos dan muestras de elevadísimos sentimientos: Enrique no quiere que se sepa que él es el salvador del padre de Sofía para que no se sienta humillado ni obligado a rectificar su postura. El padre, que sospecha la verdad, le pide disculpas públicamente antes de que se sepa con certeza, para que así la reparación sea independiente de su agradecimiento. Y al final todos felices: se casan los enamorados, y la viuda americana, desterrada de su país por una revolución, también se casa con el hermano de Enrique.

Cuando el conde, comportándose como un verdadero déspota, deshace el compromiso y recomienda a la madre que no le hable más del asunto si no quiere «que nuestra unión se turbe de modo irreparable» (1829, pág. 78), nadie cuestiona su derecho a ser obedecido. La autoridad paterna se presenta «como una imagen sobre la tierra de la Divinidad» (*Ibíd.*, pág. 72). Sofía se limita a llorar y Enrique sofoca su pasión que en un primer momento le lleva a rebelarse. Así lo explica la voz narradora: «El alma de Enrique era vehemente en sus pasiones fogosas; pero sus principios de virtud, de generosidad y de nobleza debían al fin vencer» (pág. 84). El modelo del personaje podría ser el Carlos de *El sí de las niñas* de Moratín.

La actitud ante la naturaleza, que es fuente de felicidad y que remite siempre a su Creador, recuerda a la de los ilustrados, en concreto algunas reflexiones de Jovellanos en sus diarios: «Obras sublimes del Hacedor supremo, dones grandiosos de su mano benéfica, a vosotros solo es dado ofrecer placeres fáciles y que verdaderamente llenan el corazón» (pág. 55). Y dieciochesco es también el opti-

mismo de la moraleja final: «Estas dos familias dichosas son un ejemplo sobre la tierra de que, si el cielo siembra a veces de espinas el camino del hombre virtuoso, no siempre, aún sobre ella, deja de tener a más de contento y tranquilidad del alma, que le son inseparables, una suerte venturosa y el colmo de la felicidad».

La virtud encuentra siempre recompensa. Estamos más cerca del Tediato que aprende en tres noches que «nadie es infeliz si puede hacer a otro dichoso», que de Wérther o del doncel de don Enrique el Doliente.

### 7.7.2. Ángela Grassi

La dimensión pedagógica es fundamental en Ángela Grassi (1823-1883) y la lleva en ocasiones a excesos de celo; así cuando, pese a haber empezado a publicar muy joven, critica con talante de déspota ilustrada la excesiva juventud de los escritores románticos, que dan a la luz sus obras sin que exista en ellas el peso de la experiencia ni de la reflexión: «Si yo gobernase el Estado [...] prohibiría que nadie pudiese dirigir su voz al público antes de haber cumplido cuarenta años» (1874, pág. 148). Las protagonistas femeninas se ajustan estrictamente al canon moral de la época: están en el mundo para dar consuelo y apoyo a su familia.

En *El primer año de matrimonio. Cartas a Julia*, una leve trama novelesca enmascara apenas el verdadero carácter pedagógico de la obra. En las cartas a su amiga, Enriqueta reproduce los consejos de su anciana suegra, modelo de virtudes femeninas, sobre las más diversas cuestiones, desde el modo de tratar a los criados (con bondad, pero con no disimulada autoridad) hasta la mejor forma de recuperar a un marido infiel (paciencia infinita y ningún reproche). La recomendación sirve también para las posibles tentaciones de la mujer casada ante un amor romántico. Enriqueta, mientras su marido se deja seducir por su amiga Amalia, renuncia al amor de Lorenzo. La suegra le pinta un cuadro terrible de la mujer adúltera, incluso cuando su amante es un hombre bueno como Lorenzo: la condena de Dios y de la sociedad, el engaño continuo, el estar a merced de los criados que sirven de intermediarios, la ansiedad, los remordimientos, el dolor de los posibles hijos que nazcan de esa unión, condenados a la vergüenza o a la Inclusa, quizá futuros delincuentes que maldigan a su madre al subir al cadalso... Total, que no vale la pena: «¿Crees que puede servir de compensación a ese martirio de todos los instantes el placer de un solo instante» (pág. 261). Pues no; así que Enriqueta echa al fuego sin leerla la carta de despedida de Lorenzo.

Para el hombre adúltero las cosas son más fáciles y las recomendaciones de la suegra lo demuestran: no abrumarlo con escenas, nada de lágrimas y sufrir con paciencia. De modo que «la que no se sienta capaz de sufrir y resignarse no debe aceptar el matrimonio». Y esta doctrina se engloba en una concepción de la vida como valle de lágrimas, en donde a la mujer le ha tocado la parte más dura. La familia cobra un papel trascendental en la sociedad. La mujer es la «sacerdotisa» de ese «templo» o, como dirá en *El copo de nieve*, el ángel.

En los folletines la autora da rienda suelta a su capacidad fabulosa sin olvidar nunca la finalidad didáctica que los convierten en obras de tesis. Así en la ya citada *El copo de nieve*, la historia de dos parejas y sus innumerables avatares le sirve para denunciar el efecto corruptor que las novelas de la época, y en concreto George Sand, ejercen sobre las jóvenes. Es curioso que, queriendo ser tan moralizante, las novelas rocen con frecuencia temas incestuosos. Juana y Miguel viven como hermanos, ella le ha criado al ser cinco años mayor; le llama «mi hijito», y él «madrecita». Juana se enamora de él y el cura quiere casarlos porque viven solos bajo el mismo techo, pero ella se da cuenta de que Miguel ni siquiera se lo ha planteado. Ejemplo de virtudes domésticas y cristianas, Juana se vende como criada por toda la vida a los propietarios de un cortijo para que Miguel se vaya a estudiar para ser «artista», pintor y escultor. Él le promete volver para tomarla por esposa, promesa que cumple tras una larga serie de vicisitudes y devaneos amorosos intermedios. Clotilde es la otra cara de la moneda, la joven descarriada por una educación equivocada y por los «pérfidos» consejos de una mujer frívola, y en expresión condenatoria de la autora, «defensora de los derechos de la mujer, de su justa participación en la vida pública, en los públicos negocios» (Grassi, 1992, pág. 175).

Los comentarios de autor refuerzan la tesis de la novela: «... la literatura, que debiera ser el faro refulgente que guiase a la humanidad por las serenas vías de lo bello y lo bueno, se empequeñece y se arrastra, y los escritores, que debieran ser los sacerdotes del bien se convierten en juglares, atentos sólo a divertir a la multitud con sus grotescas farsas» (*Ibíd.*, pág. 174).

Como es habitual en los folletines de la época los personajes de las novelas de Ángela Grassi suelen tener tras ellos una complicadísima historia que enmaraña la trama innecesariamente. Y los finales responden al principio de la virtud recompensada. Si en lo que se refiere a la moral sus novelas son ejemplo de buenas costumbres, el estilo es con frecuencia un paradigma de lo que se consideraba «femenino». Por ejemplo, esta descripción de la naturaleza:

Fuentecillas de cristal y arroyos bullidores brotan y serpean por todas partes, semejando a sarta de perlas y diamantes entre la verde yerba; avecillas sonoras se albergan en los frondosos bosquecillos y las brisas perfumadas revolotean en todas direcciones, meciendo las corolas de las flores, balanceando las copas de los árboles, rizando las apacibles ondas del río y produciendo un concierto de susurros que se confunden con los trinos de los pájaros y los blandos murmullos de las aguas (pág. 71).

### 7.7.3. Carolina Coronado

Al hablar de las novelas de Carolina Coronado (1823-1911) hay que fijarse más que en sus valores literarios, que son escasos, en los planteamientos ideológicos que les dieron origen y en la visión del mundo que transmiten y que completa la ofrecida por sus poemas. Se pueden advertir dos etapas en su producción novelesca, o quizá sería mejor hablar de un proceso, similar al de su poesía, que va de la rebeldía a la resignación, de la lucha por la eman-



cipación femenina al conservadurismo. El punto de inflexión es *La Sigea* en la que se encuentran comentarios muy interesantes sobre ese cambio de actitud de la autora.

### 7.7.3.1. *Paquita y Adoración*

*Paquita y Adoración* se publican juntas en 1850.

*Paquita* encaja, en principio, en el género de la novela histórica, aunque no tenga ningún rigor en el retrato de personajes reales ni en la caracterización de la época, rasgo, por otra parte, habitual de la producción romántica de ese carácter. Está escrita con una desenvoltura que roza el desparpajo y que debe de provenir de la aceptación con que la autora cuenta. El éxito de sus poesías, publicadas en 1843, las colaboraciones en la prensa, y el papel de modelo que ostenta entonces entre las escritoras de segunda fila de su generación le dan la seguridad suficiente para lanzarse a pintar una especie de cuadro de costumbres de la Corte de Juan III de Portugal por el año de 1530, entreverado de comentarios personales sobre los más diversos temas.

La novelita se configura como una crítica de la situación de las mujeres de clase social alta, a las que casan sin tener en cuenta su opinión ni sus sentimientos. El rey, sin enterarse de que el infante don Fernando está enamorado de Paquita, otorga la mano de la chica al poeta Sa de Miranda, que la rechaza. Entonces se la entrega a un noble brutísimo que no sabe leer, ni escribir ni apenas hablar, «que a todo contesta ¡Um!, como las vacas». Otro de los infantes intenta aprovecharse de la situación y seducir a Paquita. Ella resiste, pero su marido la cree culpable y la mata.

Carolina no acaba de encontrar el tono adecuado a la narración, que oscila de la caricatura cómica al drama sentimental. La voz narrativa, omnisciente, da paso continuamente a un yo que dialoga con el lector para llamar su atención sobre cualquier punto del relato, especialmente sobre los gustos, opiniones y habilidades de la autora.

Utiliza la figura de Francisco Sa de Miranda como prototipo del poeta clasicista, preocupado sólo por cuestiones formales del verso y carente de sentimiento. Su pintura es por completo caricaturesca. El poeta rechaza la mano de la joven y guapa Paquita por cuestiones de rima: «¿Dónde hay consonante armonioso para el nombre de Paca? [...] ¿Cómo diablos ha de escribir un soneto a una mujer que se llama Paca?» (1850, págs. 22-23).

Tampoco su amor por la vida campestre le merece el menor respeto a la autora, pese a que don Francisco rechaza las ofertas cortesanas del infante don Enrique y sólo anhela la paz y la soledad de su finca. Sencillamente, le parece falso.

Sin ningún respeto por la figura histórica del poeta portugués, cuando hace la descripción de su finca y de los animales que en ella hay, dice: «Trescientos patos sobrenadan en el estanque y trescientos patos y un ganso hay en la quinta. El ganso es el poeta» (*Ibíd.*, pág. 72). Siguiendo en la misma línea, el poeta se ve obligado a casarse con doña Briolanga, una dama vieja y feísima, en la que,

desde lejos y velada, cree haber encontrado a la pastora ideal con que sueña. Sin llegar a la caricatura, hay ironía en las referencias al rey, que en la novela es Juan III de Portugal, pero que podría ser cualquiera:

¡El rey! El rey es un personaje a quien yo no quiero describir. La figura de un rey debe quedar siempre envuelta entre sombras, como la de un ser fantástico, porque si nos empeñamos en describirla, es muy posible que se nos quite la ilusión de la majestad (pág. 27).

La ironía es manifiesta al titular «Ojo de rey» el capítulo 5, en el que éste, sin enterarse de que el infante don Fernando ama a Paquita y de la simpatía con que ésta le corresponde, da su mano sucesivamente a un poeta que no la desea y a un noble que «no saber leer, escribir, ni hablar». De pasada, en el capítulo 7, al referirse a dicho personaje lo presenta como si se tratase de un espécimen habitual en las Cortes:

También en Portugal hay duques gordos, negrotos, panzudos, que no saben leer, escribir ni hablar, y a quienes coloca el rey detrás del trono, al lado de gallardos e ilustrados varones como en un museo se coloca un oso al lado de un león para que se vean las diferentes especies que produce la tierra en los hombres como en los animales (pág. 53).

El tono de comedia se mantiene en la escena en que Sa de Miranda intenta convencer a su prometida de que deshaga la boda. La conversación recuerda la que mantienen con el mismo fin doña Inés y don Luis en *La hija de las flores* de Tula (estrenada en 1852), y sin duda en ambas pervive el recuerdo de *El sí de las niñas* de Moratín, cuando don Pedro se desespera por no poder arrancar la verdad de sus sentimientos a Paquita. Carolina se decanta por la caricatura, que desbarata el posible dramatismo de la situación. La chica ni siente ni padece; es una máquina de respuestas correctas: se casa para obedecer al rey y amará por la misma razón a quien el rey le ordene; no moverá un dedo para evitar la boda. Tampoco amará a nadie, ni siquiera al príncipe Fernando, antes de que sea su «señor y dueño», y si no pudiera ser «no le amaría» (1850, págs. 47-50). Esta actitud, calificada por la voz narradora de «inocente serenidad», se mantiene cuando el rey acepta las disculpas del poeta y le escoge un nuevo marido tan poco atractivo.

El tono pasa de la ironía a la sátira y la indignación desde el momento en que Paquita se casa. Así describe el aspecto de los contrayentes:

Una paloma de rueda hemos dicho que parece su novia; lo contrario de lo blanco, de lo puro, de lo casto, de lo inocente y de lo bello, parecía el novio. La novia no hablaba, los corderos no balan cuando presienten al lobo. El novio tampoco hablaba. Los lobos no hablan; aúllan (*Ibíd.*, pág. 61).

La novia aparece como una víctima de la sociedad no sólo civil sino eclesiástica. No cuenta la noche de boda: «Este capítulo quedará sin concluir como algún escritor no lo termine, porque a mí no me lo permitirá nunca la

indignación de mujer». El capítulo acaba con una interpelación de claro carácter feminista:

¡Paquita! ¡Desgraciadas mujeres portuguesas! Las españolas para consolar-nos de nuestra mísera condición nos acordamos de vosotras y de los camellos de África (pág. 65).

A lo largo de toda la novela puede verse una decidida postura pro femenina, que a veces se manifiesta en comentarios tendenciosos: Paquita, encerrada por don Luis en un cuarto para vencer su resistencia, sin comida ni bebida, comparte el agua de un bebedero con un pájaro. Comentario: «Un hombre hubiese bebido el agua antes que el pájaro, para saciar su sed y se hubiera comido el pájaro para calmar su hambre, pero Paquita era una mujer» (pág. 107).

Desde un punto de vista literario son curiosas las descripciones de los galanes, menos convencionales y tópicas que las de las mujeres y que revelan la atención a detalles de tipo sensual. En el príncipe don Fernando centra toda su atención en el cuello, que expresa y concentra la gallardía, apostura, belleza y dignidad del personaje: «Un cuello del que puede una mujer enamorarse por el retrato» (pág. 20). En su hermano don Luis, de quien se dice que sedujo a la que iba a ser esposa de su padre, la princesa española doña Catalina, hermana de Carlos V, destaca la boca y la blancura de los dientes.

En sus comentarios sobre la estructura novelesca parece añorar las tres Unidades del teatro clásico, que nunca existieron en la novela:

Yo no sé a quién le gusta este modo de escribir novelas que se usa ahora. Tan pronto se habla de unos, tan pronto de otros. Ya estamos en un palacio, ya en una quinta, ya en un castillo. Así me confundo, y no sé a qué parte atender, y así no puedo hacer cosa buena. En otra novela que yo escriba he de hacer que todos los personajes nazcan y mueran juntos; y así habrá unidad en la obra y descanso para el autor (pág. 97).

La única que muere en la novela es Paquita, a quien Sa de Miranda escribe un frío epitafio llamándola «pastoral», y la novela acaba con una imprecación de la autora contra los poetas clásicos que llaman pastoras a las mujeres desgraciadas y que son incapaces de reflejar el «infortunio real de las sociedades».

*Adoración* está escrita también en primera persona, pero puesta en boca de un personaje masculino que se enamora de Adoración, a la que conoce en un bail. Ella le dice que tiene un amante, que resulta estar casado sin que ella lo sepa. Por sus salones aparece otro joven que la trata con demasiada familiaridad y que anuncia la presencia de la esposa. Adoración finge estar al corriente, con gran entereza. Le hace confidencias al personaje narrador: le habla de su dolor y parece aludir a un secreto todavía más terrible que el de ser amante de un hombre casado. Le deja entrever su deseo de suicidarse ya que su alma está muerta. En efecto se mata, bailando. Ha desafiado al joven entremetido a un vals «monstruoso». A las 250 vueltas el hombre cae al suelo. Ella muere al llegar a casa: está tísica y le sobreviene una hemotisis.



Es un relato disparatado, sin sentido, traza, ni construcción de personajes, sin una postura crítica, completamente fallido. ¿Qué pretendió al escribirlo? ¿Plantear el problema de la mujer enamorada de un hombre casado, que se ve obligada a ocultar su dolor ante la sociedad? Si era eso, no se atrevió a llevarlo a cabo.

### 7.7.3.2. *Jarilla*

*Jarilla* la publica en 1851 y, más cauta que en *Paquita*, advierte en la dedicatoria a sus tíos, don Francisco y don Pedro Romero de Tejada, que «en los hechos históricos con los que he enlazado la fábula, no he guardado una rigurosa exactitud, porque no me he propuesto escribir una novela histórica».

Sitúa la acción en la época de don Juan II (1398-1479), rey consorte de Navarra por matrimonio con doña Blanca. La trama histórica es inconsistente y trata de las luchas del rey contra sus hermanos y su hijo, rebeldes a su autoridad. El tema sentimental se centra en los amores de Román, hijo del marqués de Villena, a quien su padre trata con despego y a quien el rey protege, y la joven Jarilla, encarnación del mito del buen salvaje en versión femenina.

Jarilla no sabe nada del mundo. Es muy parecida a «la Hija de las flores» con la que Tula consiguió un gran éxito en los escenarios un año más tarde. Es posible que haya habido influencia o quizá se trate de mera coincidencia con la fuente común: *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre.

Se producen las típicas coincidencias, sorpresas y anagnórisis de la novela romántica: Román en una ocasión salvó a un enemigo, el moro Regío, con el que había luchado en una batalla. Al final resulta que el moro es su padre: había seducido a la mujer de Villena y el fruto es Román. Por otra parte, Villena violó a la mujer del moro, y la hija es Jarilla, la joven que Román encuentra en el bosque cuando su caballo se desboca durante una tormenta. Los amores de los jóvenes acaban trágicamente con la muerte de ambos. Las causas de esta desgracia son en parte las intrigas de Villena y de la prometida de Román, pero sobre todo los problemas religiosos. Román, conocida su estirpe, se hace mahometano para poder así unirse a Jarilla. Pero ella es cristiana porque su madre la bautizó.

El modelo de toda la intriga amorosa de la novela hay que buscarlo en *Atala* de Chateaubriand: allí la promesa de mantenerse virgen, hecha a la madre en el lecho de muerte, impide a Atala convertirse en la esposa de Chactas. Para no faltar a su palabra se mata tomando un veneno, y muere con la tristeza de saber que, tal como le explica un misionero católico, sus votos podían haberse revocado. En *Jarilla* los dos enamorados viven juntos en el bosque, pero Román se niega a corresponder a las caricias de la joven al no poder hacerla su esposa por haber apostatado él del cristianismo. Ella acaba muriendo de pasión no correspondida y él entonces se suicida. En la novela de Chateaubriand se subraya el papel conciliador y consolador de la religión, y la tragedia se produce por la ignorancia de Atala. Tal como se expone por boca del misionero, «la religión no exige sacrificios sobrehumanos», y «una sola lágrima de arrepentimiento es suficiente para Dios».

Jarilla queda muy lejos del modelo, tanto en lo que se refiere a la pintura de la pasión amorosa que viven los dos jóvenes como en el planteamiento del problema religioso. La postura de la autora es confusa. Parece que no hubiera solución posible, cuando en realidad la tragedia la provocan el fanatismo y la ignorancia del caballero, que no sabe actuar ni como moro, ni como cristiano ni como enamorado.

La novela tiene descuidos llamativos. A la prometida de Román la llama sucesivamente doña Ana, doña Inés y doña María. Ninguno de los personajes históricos (san Vicente Ferrer, el marqués de Santillana o el de Villena) está bien trazado. El personaje más conseguido es el de Jarilla, que a veces se expresa en un lenguaje lírico que recuerda el *Cantar de los Cantares*. Así confiesa su admiración por Román cuando él aparece: «Y más airoso que todas las ciervas, y más hermoso que todos los pájaros eres tú; te mueves como garza y sueñas como rui-señor».

Con todo, lo mejor de la novela son las descripciones de la naturaleza, por ejemplo la visión del campo húmedo tras la tormenta en torno al castillo de Salvatierra, con los animales asomándose a sus madrigueras (1943, págs. 21-22), y la evocación lírica del río Géborra. Es consciente de que rompe el hilo del relato, pero reivindica el derecho, tan característico de la producción romántica, de convertir la literatura en desahogo personal: «Al lector no le importará nada que yo ame o no a este arroyuelo; pero falta saber si yo escribo para el lector o para mí; si yo llevo la pretensión de distraer el ánimo de los demás, o si escribo para dar un desahogo a mis propias cuitas» (*Ibíd.*, págs. 184-185). Finge haber perdido el hilo del relato: «Ya no sé adónde iba por la novela» (pág. 185). Probablemente se trata de una imitación de Espronceda en *El diablo mundo* («Y ya no entiendo, / lector, te juro, lo que voy diciendo», canto III), precedimiento retórico para volver al carril principal, sin duda, pero también, igual que en el modelo, confesión que encierra cierta verdad.

### 7.7.3.3. *La Sigea*

*La Sigea* es la mejor de las novelas de doña Carolina. Consta de dos partes escritas, según testimonio de la autora en el prólogo, con cuatro años de diferencia. La publica en 1854, y la sitúa en la misma época y ambiente de *Paquita*: Corte portuguesa de Juan III de Portugal. Y volvemos a encontrarnos con alguno de los personajes que allí aparecían: el infante don Enrique, que ahora tiene un papel importante en el desarrollo del argumento, y Sa de Miranda, que vuelve a encarnar al poeta clasicista, carente de verdaderos sentimientos y sólo preocupado por nimiedades de forma. Frente a él sitúa a Luis de Camoens, más como un poeta romántico que como escritor de su tiempo: su gesto «irónico y amargo», su tristeza, la energía que emana de él, su intervención en las guerras de Indias y su amor imposible por doña Catalina de Ataíde lo convierten en un Byron portugués, como señala Pérez González (1986).

El eje en torno al cual gira la novela y se desarrolla la acción es la figura de Luisa Sigea, la escritora española que vivió en la Corte portuguesa y fue maestra y consejera de la princesa María. En la novela las dos mujeres se enamoran de

un caballero español, que resulta ser don Juan de Austria, al que la Inquisición quiere llevar a la hoguera, acusado de venerar una estatua de Venus. También la Sigea sufre los ataques del tribunal eclesiástico representado en la figura de un fraile odioso, antiguo pretendiente suyo desdeñado. Las intrigas de la Corte y de la Inquisición provocan acercamientos y separaciones de los personajes, encarcelamientos y liberaciones, pero por una vez la historia no acaba en tragedia sino en simple drama: doña María se retira al claustro, evitando así un matrimonio de Estado que le repugna; don Juan de Austria es reclamado por su poderosísimo padre, que se impone a la Inquisición; y la Sigea regresa a España y se casa, sin amor, para cumplir con sus deberes femeninos de «esposa y madre».

En el Prólogo la autora nos previene de que sus ideas y el mundo que la rodea han cambiado tanto en cuatro años que relee la primera parte «con sorpresa» y «sin poder reconocer a la autora de ella». Pese a lo que diga doña Carolina («cuando nos acercamos al otoño de la vida, y la vida es de mujer, esos cuatro años son un siglo»), lo único que había cambiado es su situación sentimental y social: se ha casado y no quiere escandalizar a la sociedad en la que se mueve. Pero tampoco quiere renunciar a su pasado, de modo que da una de cal y otra de arena.

Los ataques a la Inquisición no la comprometen demasiado, como tampoco los juicios sobre los monarcas de la casa de Austria. Así pone frases brillantes en boca de la Sigea para juzgar a Felipe II: «Es hijo de un héroe y de la Inquisición. Heredará los laureles de su padre para quemarlos en la hoguera de su madre» (1854, I, pág. 52). Con todo, en la segunda parte justifica la presencia de un fraile odioso por imperativos de moda literaria.

Subraya que había inquisidores buenos, como el cardenal infante don Enrique: era justo y sensible, sufría en el desempeño de su función. Previene contra el anticlericalismo de su tiempo, defendiendo a los agustinos del siglo xvii (*Ibíd.*, II, pág. 64). Y diluye la responsabilidad de la Inquisición en toda la humanidad, que gozaba con los espectáculos de la hoguera. Otras críticas son inofensivas: el ataque a los poetas clasicistas era una manía suya que a nadie preocupaba ya, de modo que puede explayarse ridiculizando a Sa de Miranda. Más hirientes podrían resultar sus observaciones sobre la vida cortesana, aunque procura generalizarlas. Pero de vez en cuando, la Sigea y doña Carolina se sueltan el pelo y de un solo tiro matan tres pájaros: «Cada ser tiene en la tierra su tirano: la mujer tiene al hombre; el hombre al rey; el rey a su valido» (I, pág. 159).

Es interesante su opinión, expuesta por boca de la Sigea, sobre la nobleza hereditaria, que recuerda a la de los ilustrados dieciochescos: la nobleza alcanzada por hechos heroicos es respetable, y también los padres que han engendrado a los héroes, pero no los herederos de éstos. En contraste con esa actitud ilustrada hay que citar la defensa, muy romántica, de lo irracional y del misterio, que la lleva a considerar las supersticiones no como producto de la ignorancia sino como una muestra de espiritualidad:

La superstición es producto del talento como el humo es producto de la llama. Allí donde ha habido magos, sibilas, oráculos o brujas, allí ha existido un gran foco de talento que después de haber apurado las ciencias hasta el fondo y hallado que las cosas visibles y ordinarias no bastan a explicar todos



los fenómenos de la vida, ha acudido a lo invisible y a lo extraordinario para hallar la verdad (II, pág. 7).

Las ideas más atrevidas de la Coronado se refieren siempre a temas de defensa de la mujer. En la primera parte encontramos desarrollada la teoría de que el matrimonio es el instrumento empleado por los hombres mediocres para esclavizar a las mujeres de talento.

En algunos momentos las palabras de Sigea parecen referirse a problemas vividos y sufridos por la autora. Así cuando le dice a doña María las pruebas que deberá sufrir para merecer la gloria eterna:

Es preciso que améis a un hombre: que este hombre no pueda ser vuestro; que luche vuestro espíritu con vuestro corazón, vuestros deseos con vuestro deber; que perdáis en la lucha vuestra salud y vuestra belleza; que tras largas horas de terribles insomnios, de lágrimas ardientes, de dolorosos gemidos, triunféis al fin de vos misma; y que después de este sacrificio, cuando vayáis a cantar el himno de la victoria, os *calumnien los hombres* (I, pág. 58).

Ese sometimiento del deseo, de la pasión al deber, se repite en la historia de doña Catalina, la amante de Camoens a quien la Sigea amonesta: «Una dama ilustre no puede dar escándalo y vos no lo daréis» (I, pág. 77).

La defensa que hace Sigea de su trabajo y su tesón recuerda las palabras de Carolina a Hartzenbusch en sus cartas: «He sido sola para disipar mi ignorancia, sola para esclarecer mi inteligencia, sola para elevar mi espíritu. Diez años hace que cuando en Toledo todas las luces se apagaban, una luz ardía perenne en mi aposento. Era la luz que alumbraba mis libros» (I, pág. 169). La carta de Sigea a Camoens, donde expone sus ideas sobre el «deber del genio», recoge también ideas de la autora, muy comunes en el Romanticismo: al vulgo está reservada la existencia risueña y sin dolor. Los espíritus superiores sufren y de su sufrimiento brota «la chispa que os haga sobrevivir a los demás». Debe continuar su tarea despreciando la opinión o los ataques de la sociedad. Es precisamente en la soledad donde el espíritu superior gesta sus grandes obras...

En la segunda parte, junto a una mayor prudencia se advierte un mayor pesimismo; una especie de cansancio en la lucha por la igualdad de hombres y mujeres. Destaca la insolidaridad femenina: calumnian las mujeres a Sigea porque es joven, bella y célebre. «tres circunstancias que no se perdonan nunca entre las del sexo femenino a la que tiene la suerte de poseerlas» (II, pág. 48).

Sus habituales tópicos de modestia se complican, y, al mismo tiempo que le permiten adelantarse a posibles críticas, son un ataque a las otras mujeres que no admiten la superioridad de la tarea de escribir:

Esta falta de maña que tengo para devanar novelas hace que me halle enmarañada con sus hilos hasta el punto de tener que cortar casi siempre la madeja por no hallar la punta correspondiente. Tal es el castigo de las mujeres que presumen encontrar la misma facilidad en el manejo de la pluma que en el manejo de la devanadera, figurándose que escribir un libro es como formar un ovillo (II, pág. 84).

Al final expone ideas muy retrógradas sobre el papel de las mujeres:

No hay, doña María, sino dos maneras de justificar el honroso nombre de mujer que nos da el mundo, o consagrándose a Dios [...] o consagrándose a los deberes de esposa y madre. Una mujer célibe fuera del claustro es como el arroyo helado que ni sirve para fecundar los campos que atraviesa, ni sirve para calmar la sed del pasajero (II, págs. 167-168).

Por este camino llega a la incongruencia: Sigea, que no puede casarse con el hombre que ama, se casará con otro para «ser útil a la humanidad». ¿Quiere decir que sus conocimientos son inútiles? Cierran la obra unas pesimistas observaciones sobre las relaciones entre hombre y mujer:

El amor [...] nivela los caracteres e iguala los derechos de ambos sexos, y el hombre no se conforma con ese nivel ni está satisfecho más que con el dominio de la autoridad. Ignoro si en los siglos venideros llegarán las mujeres a conquistar el espíritu del hombre hasta identificarle con el suyo, pero en el siglo presente no es un compañero, doña María, es un dueño lo que nosotras debemos elegir: y a ese dueño yo estoy cierta de hacerle muy feliz con mi solicitud, con mi fidelidad, con mi paciencia y con mi sumisión... Perdonad si os parece amarga esta doctrina que no he aprendido sino con lágrimas muy acerbadas (II, págs. 168-169).

Las circunstancias biográficas de la autora no parecen justificar esta actitud, pero el hecho cierto es que, después de esta obra, abandonó casi por completo el cultivo de la literatura. ¿Por qué? Carolina era extraordinariamente reservada para sus asuntos íntimos: nadie pudo saber nunca quién había sido aquel «Alberto» que inspiró todos sus poemas de amor. Tampoco sabemos si en la realidad Horacio Perry, su marido, fue un compañero y no un dueño. La última frase de la despedida de la Sigea a su protectora parece dedicada a todos los que intenten juzgar su retirada de la palestra literaria: sus «acerbadas lágrimas» son su justificación.

#### 7.7.3.4. *La rueda de la desgracia*

Casi veinte años después de *La Sigea*, en 1873, publica la que será su última novela: *La rueda de la desgracia*. *Manuscrito de un conde*.

Está contada en primera persona por un personaje masculino, Enrique, conde de Magacela. Enamorado de su prima Ángela, ella se casa con su mejor amigo, el conde Virgilio Ranzó, sin que se sepa por qué. La sitúa en el País Vasco, en las inmediaciones de San Sebastián y en la época del reinado de Amadeo de Saboya. La novela empieza con la noticia del suicidio de Virgilio. El motivo se mantiene en suspenso hasta el final: Ángela, víctima del vicio del juego, ha arruinado a la familia.

Su conservadurismo se manifiesta en la crítica de los que suben en la es-

cala social. Le parece mal que el hijo de un barbero sea marqués y el de un marqués cirujano. Condena las revueltas sociales andaluzas por boca de distintos personajes. Critica de pasada la vanidad de los políticos: una niña hace sonar los tacones de sus zapatos «con la misma pueril satisfacción que se observa en el rostro de nuestros diputados de provincia, cuando por vez primera pisan las mullidas alfombras de nuestro Congreso» (1873, pág. 101). Y también hay una condena del lujo, tema tópico de la narrativa femenina: «No es, no, por las armas por donde nos han de dominar los franceses; es por el lujo, que nos corrompe como a ellos» (*Ibid.*, pág. 102).

No faltan sus características descripciones de paisajes, en las que sigue vivo su amor a la naturaleza. La descripción de la ribera del Urumea va seguida de una alabanza de la vida campestre y retirada (págs. 52-54). En cuanto a los posibles valores literarios, intenta mantener el suspense, pero lo maneja con torpeza, tanto en el tema del suicidio como en el de los motivos que mueven a los personajes. Intenta también el perspectivismo narrativo, al contar por boca de la hija (¡de siete años!) los problemas de la familia. Es bastante inverosímil que una niña se fije en tantos detalles, pero como procedimiento es más interesante que la voz omnisciente.

En el personaje de la niña Leonita parece haber rasgos tomados de la infancia de la autora: tiene ataques que la dejan sin sentido, y premoniciones como las que la propia Carolina tenía. Y acierta, además. De nuevo nos encontramos con una defensa de lo misterioso y sobrenatural. «¿Existe todavía en el mundo una ráfaga de aquel don sobrenatural que reconoció el mundo antiguo?» (pág. 158). Se lo pregunta el protagonista y los hechos le dan una respuesta afirmativa.

Algunos comentarios apuntan ya hacia la estética realista. Habla de la caída de la Bolsa por culpa de las actuaciones de los socialistas, que provocan el pánico de hombres de negocios y banqueros (pág. 168). Y el final está también en esa línea: Ángela se refugia en un convento, porque sabe que si sale seguirá jugando. Antes ha dejado arruinado a su enamorado en cuyo nombre firmó pagarés por grandes cantidades. Él cubre todas las deudas y se va a Londres a trabajar como emigrado y a velar por Leonita.

Sus reflexiones sobre el amor son escasas y poco profundas (págs. 150-152). Se limita a decir que el desprecio mata el amor. Y de nuevo encontramos un comentario que podría referirse a su propia historia personal: el desengaño juvenil malogra el posible amor futuro, porque «después de adorar lo malo nuestra consecuencia es despreciar lo bueno» (pág. 171).

Sin negarle su indudable mérito como pionera, la evolución de Carolina Coronado la llevó al final a posturas muy similares a las de Ángela Grassi y demás cultivadoras de la literatura moralizante.

#### 7.7.4. Gertrudis Gómez de Avellaneda

Igual que con su poesía, la Avellaneda (1814-1873) inicia su producción novelística conculcando los cánones de la literatura femenina con una obra de fuerte crítica social.



7.7.4.1. *Sab*

*Sab* se publica en Madrid en 1841. Es a un tiempo una novela de amor y un alegato en defensa de dos grupos sociales entonces considerados inferiores: mujeres y negros. En el prólogo asegura que la había escrito tres años antes y se disculpa por posibles «errores», que atribuye a los sentimientos «algunas veces exagerados, pero siempre generosos de la primera juventud».

La novela se estructura en forma de un doble triángulo amoroso, en el que uno u otro de los personajes ocupan la atención del narrador y del lector a lo largo del argumento. Dos mujeres: Carlota, una rica heredera, y Teresa, recogida por caridad en su casa, aman a Enrique Otway, hijo de un antiguo buhonero protestante, enriquecido y convertido por interés al catolicismo. De Enrique Otway se destaca en la presentación su belleza («un joven de hermosa presencia»). Carlota es guapa y angelical, aunque apasionada. Sus manifestaciones de amor a Enrique contrastan con la frialdad de éste. Teresa no es fea ni guapa; la caracteriza la «helada tranquilidad que a veces se asemejaba a la estupidéz». Es hija natural, huérfana de madre y maltratada por el padre y una madrastra. Recogida por los padres de Carlota, sigue manteniendo la reserva y aparente frialdad.

Teresa no llega en ningún momento a configurarse como rival de Carlota. Su amor aparece desde el comienzo como imposible, no sólo porque Enrique ama a Carlota sino porque éste jamás amaría a una mujer pobre. La atención se desplaza en seguida hacia otro personaje que se convertirá en protagonista absoluto: el esclavo Sab, enamorado de Carlota, con un amor no menos imposible que el de Teresa. De Sab se destaca su fuerte personalidad, su original fisonomía que no encaja en los rasgos habituales del mulato y su origen noble: su madre era princesa en su tierra natal y su padre parece ser el hermano menor del padre de Carlota. La nobleza y dignidad de Sab se hacen patentes desde la primera escena cuando Enrique lo confunde con un propietario. Al informarle de su condición, Enrique pasa inmediatamente al tono de «despreciativa familiaridad que se usa con los esclavos» (1870, pág. 46). Sab no es libre porque está «escriturado» a la señorita Carlota, y a él le parece bien ser su esclavo.

La familia de Carlota había rechazado la petición de los Otway, por su baja condición y por «el horror al hereje», pero Carlota se empeña en el enlace, y su padre, débil, cede. La novela empieza cuando ya Enrique ha sido aceptado y se acerca a la finca a visitar a Carlota. La familia sigue rechazando a Enrique, y un tío de Carlota, con cuya herencia contaban los Otway, la deshereda. Pierde también el pleito que la hacía heredera de un pariente de su madre. Ya no es por tanto una rica heredera, y el viejo Otway quiere romper inmediatamente el compromiso. Su hijo lo convence para hacerlo de forma más diplomática. Su matrimonio era un asunto de conveniencia, pero a su manera Enrique ama a Carlota, no con apasionamiento ni profundamente porque es frío y superficial, pero, con todo, ese amor es «una de las pasiones más fuertes que había experimentado en su vida», contrarrestada por otra pasión «rival y a veces victoriosa: la codicia» (*Ibíd.*, págs. 75-76).

El malo, sin matices, es el padre de Enrique, Jorque Otway, que además es feo y de aspecto grosero. Cuando Enrique duda, su padre lo desengaña; siendo

rico debe buscar a una mujer también rica. Sólo en ocasiones, cuando está junto a Carlota, Enrique se contagia de su amor, idea muy cara a la Avellaneda: «Hay en los afectos de las almas ardientes y apasionadas como una fuerza magnética, que conmueve y domina todo cuanto se les acerca. Así un alma vulgar se siente a veces elevada sobre sí misma, a la altura de aquella con quien está en contacto...» (pág. 102).

Pero lo que se impone es su naturaleza y su educación. Es un personaje bien trazado para el que quizá le sirvió de modelo su tibio amante Cepeda. Le parece bien que su padre se oponga a un matrimonio que no le conviene y atribuye a debilidad su amor por Carlota: «Esa mujer me ha trastornado el juicio, y es una felicidad que mi padre sea inflexible, pues si tuviese yo libertad de seguir mis propias inclinaciones es muy probable que cometiese la locura de casarme con la hija de un criollo arruinado» (pág. 179). Pero al mismo tiempo se avergüenza, y le repugna la idea de que ella va a conocerlo como es, como un hombre interesado, y que va a despreciarlo. También siente celos ante el pensamiento de que ella se consuele con un «apasionado criollo» que la haga feliz.

La Avellaneda suele acertar en los análisis de sentimientos y sus comentarios en ese punto son siempre interesantes. Así cuando afirma que los celos no tienen que ver con el amor; puede padecerlos quien ama poco ya que son producto del egoísmo: «El hombre, egoísta por naturaleza, se irrita de ver gozar a otro la felicidad que él mismo ha despreciado» (pág. 180). El amor está representado por los otros tres personajes del drama: Carlota, Sab y Teresa. El amor de Carlota tiene los rasgos del idealismo romántico: se enamora de una hermosa forma sobre la que proyecta su deseo de amar: «Carlota amó a Enrique, o mejor diremos amó en Enrique el objeto ideal que le pintaba su imaginación» (pág. 61).

El triángulo inicial: Carlota-Enrique-Teresa, da paso al más habitual de una mujer deseada por dos hombres: Sab-Carlota-Enrique. El amor de Sab adopta desde el comienzo la forma de la renuncia: se sacrifica una y otra vez para que Carlota sea feliz, hasta el punto de cederle, sin que nadie lo sepa, el billete premiado en la lotería, para que pueda casarse con el hombre que ama y que no la merece. La confesión de Sab del amor que siente por Carlota hace sentir a Teresa, su confidente, sentimientos nunca experimentados. Olvida «el color y la clase de Sab» y piensa que «un corazón como el de Sab era aquel que el suyo necesitaba» (pág. 157). Llega a ofrecérsele como compañera. Cuando él dice que ninguna mujer querrá unir su suerte a la del pobre mulato, ella le dice «yo soy esa mujer». Pero él no acepta: «no legaré a un corazón como el tuyo mi corazón destrozado». En realidad sólo piensa en Carlota.

Teresa, que ama también apasionadamente bajo su fría apariencia y que no es amada por ninguno, busca en el claustro consuelo a su pasión. Teresa ama a Enrique a pesar de saber cómo es. Por el contrario, Carlota, cuando va conociéndolo, deja de amarlo. Como a buena romántica, la realidad la lleva a la decepción. Antes de morir, Teresa le revela a Carlota lo que Sab hizo por ella, pero le pide que no desprecie a su marido porque «él es lo que son la mayor parte de los hombres» (pág. 217). La novela acaba con las revelaciones de Teresa, que abren definitivamente los ojos a Carlota. La autora se desentiende del destino de su personaje, no sabe, dice, qué ha sido de ella, pero supone que sigue con su

marido, arrastrando una triste existencia, y se pregunta si recordará al mulato que murió de amor por ella.

Junto a esta trama amorosa es fundamental en la novela la vertiente social: los ataques a la esclavitud y la identificación de mujeres y esclavos como seres injustamente oprimidos y menospreciados. Se suceden los alegatos contra la esclavitud, puestos en boca de Sab: descripción de la vida de los esclavos, hecha por Sab a Enrique (págs. 44-45); el monólogo en que se compara con el caballo: «menos cruel contigo el destino, no te ha dado el funesto privilegio del pensamiento. Nada te grita en tu interior que merecías más noble suerte, y sufres la tuya con resignación» (pág. 90); escena con Teresa en que confiesa su amor por Carlota (págs. 167-168); y sobre todo en la larga carta final a Teresa:

Dios, ¿podrá sancionar los códigos inicuos en que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre? [...] Yo he amado todo lo bello y lo grande, y he sentido que mi alma se elevaba sobre mi destino (pág. 221).

La voz narradora explica la pasión absorbente de Sab porque su alma apasionada no ha podido entregarse a ninguna otra noble ambición. Aquí empieza a desarrollar la idea de la identidad con la esclavitud femenina. En la carta de Sab se proclama de forma explícita:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que, juntando oro, comprará algún día su libertad... (pág. 227).

#### 7.7.4.2. *Dos mujeres*

La publica en cuatro tomos en la «Biblioteca del Recreo», los tres primeros en 1842 y el cuarto en 1843. En el prólogo advierte que se ha «limitado a bosquejar caracteres verosímiles y pasiones naturales», asegura que «ningún objeto moral ni social se ha propuesto al escribirla», que escribe «por mero pasatiempo» y que por tanto se sentiría «dolorosamente afectada» si las opiniones vertidas «fueran juzgadas con la severidad que tal vez merece el que tiene la presunción de dictar máximas doctrinales». La novela encierra un claro alegato a favor del divorcio, poniendo de relieve los daños irreparables que se derivan del carácter inquebrantable del matrimonio.

La línea argumental es sencilla y predecible: Luisa y Carlos son primos, hijos respectivamente de doña Leonor y don Francisco, que representan dos modos distintos de entender la educación. Doña Leonor es tradicional en el peor sentido de la palabra, contraria a cualquier novedad. Da a su hija una instrucción que se limita a las labores domésticas, Historia Sagrada y apenas rudimentos de aritmética y geografía; ni siquiera sabe tocar el piano. Don Carlos, por el contrario, ha enviado al hijo a estudiar a París y quiere que pase por Madrid para que conozca la Corte, antes de casarlo con su prima. Luisa no lee novelas (sólo a es-



condidas *Pablo y Virginia y Robinsón*) y no va nunca al teatro, aunque sí a los toros. Su vida la llenan prácticas piadosas y quehaceres domésticos. Responde al tópico del ángel de bondad y pureza. Su belleza rubia se corresponde con un espíritu sereno y con la más completa inocencia, pero no es insensible: «había sido formada para amar; amar con toda la pureza de un ángel y toda la abnegación de una mujer» (1914, pág. 16). Ella y Carlos, tres años mayor, «se habían criado como dos hermanos y como tales se amaban» (*Ibíd.*). Los padres deciden casarlos. Se enamoran en cuanto se ven y viven un noviazgo castísimo y feliz: «ellos, tan castos y tan dichosos, creían en todo. En la eternidad de la vida; en la eternidad del amor» (pág. 29). La voz del autor va poniendo un contrapunto escéptico a tanta felicidad: «¿Y dónde está el hombre que al amar por primera vez en su vida, cuando aún no ha visto y sentido que el amor tiene cansancio, que la felicidad tiene límites, no ha creído estrecha la tierra y breve la vida para el sentimiento que la engrandece?» (pág. 29).

Carlos, acicateado por su tía, que le prohíbe ver todos los días a Luisa, se casa, en contra de las recomendaciones de su padre, que quiere que vaya antes a Madrid y tenga algo más de experiencia. Empiezan los comentarios sobre el matrimonio: «Ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo mezclado con terror» (pág. 34). Siguen una serie de consideraciones sobre el estado de perfecta felicidad que consistiría en la unión de amor y virtud: «el amor templado por la seguridad y la costumbre, el amor constituido en deber, el deber embellecido por el amor» (pág. 35), pero da por sentado que eso no dura.

Carlos, al año y medio de casado, tiene que irse a Madrid por cuestiones de negocios familiares. Su suegra impone la persona que ha de servirle allí de introductora, Elvira, una dama que resulta ser frívola y voluble, aunque cariñosa; precisamente lo que trata de evitar. La candidata de don Francisco, Catalina, por haberse educado en Francia es inmediatamente desechada. Catalina, cuyo talento, educación y elegancia alaba un caballero, es odiada y envidiada por las otras mujeres. Un joven petimetre se refiere a ella como a una de «esas mujeres hombres, que de todo hablan, que de todo entienden, que de nadie necesitan» (pág. 51). Otra mujer casada, a quien su amante ha abandonado por Catalina, la ataca fingiendo defenderla y la califica de «mujer notable», recabando para sí una «oscura medianía» que, sin duda, es a lo que debe aspirar una mujer. Le reprochan el «escándalo», pero cuando un caballero pregunta de qué se la acusa en concreto nadie puede responder. Una señora concluye que no hay que examinar los fundamentos de una opinión: «Siempre es justa, cuando es general». El modelo parece tomado de *Corinne* de Madame de Staël, pero a Tula no le faltaban en su propia vida y carácter rasgos para construirlo. Ella misma le había escrito a Ignacio de Cepeda que sus amigos le encontraban gran parecido con el personaje de Madame de Staël. La entrega a la pasión amorosa, que será rasgo fundamental del personaje, es también una constante en las poesías de la autora.

Carlos se da cuenta de la malevolencia de los detractores, pero no desea conocer a Catalina. El hecho de que ella sea coqueta es suficiente para rechazarla. La conoce empujado por Elvira, al acompañarla a su casa a un concierto. Elvira le dice a Catalina lo que Carlos piensa de ella y provoca su deseo de conquistarlo. Lo que sigue es el relato de una seducción y de un mutuo enamoramiento.

La enfermedad de Elvira es la ocasión para que Carlos se entere del buen corazón de Catalina y de su generosidad: le ha dado dinero a su amiga, ha levantado su fortuna y protegido a sus hijas. Catalina da de sí misma la imagen del alma romántica insatisfecha.

Las ideas sobre el amor y sobre las mujeres, expresadas por boca de Catalina, son las de la Avellaneda: necesita amar para ser feliz. Tiene aparentemente todo para ser dichosa, pero no lo es porque no encuentra la persona a quien amar como ella desea. Cuando Carlos le pregunta, como se preguntaba Juan Nicasio Gallego, a quien la novela va dedicada, qué le falta para ser feliz, recibe esta magnífica respuesta: «Me falta todo, puesto que no lo soy» (pág. 81).

Catalina pinta su matrimonio como un contrato: la casaron a los dieciséis años con un conde cuarentón, frío, hastiado de placeres. La compensa la riqueza y el lujo de los que nunca había disfrutado. Siempre habla de sí misma como de una persona apasionada, que lo que más detesta en un hombre es la frialdad (inevitable el recuerdo de Cepeda). Ansía un amor que no encuentra. Una vez viuda comete errores impulsada por ese deseo. Algunas de sus declaraciones se enmarcan en el más puro romanticismo: «No he encontrado un solo hombre que no perdiese por ser conocido lo que ganaba en ser imaginado [...] Yo buscaba en todo la realización de un sueño, el cuerpo de un fantasma... buscaba la felicidad, que más tarde he dudado pudiese dar el amor mismo» (págs. 90-91).

Aun así, encontramos una mayor aceptación de la realidad que en los escritores varones. Reconoce que, aunque lo imaginado supera siempre a lo real, «sólo la experiencia nos hace indulgentes» (pág. 91). Cita, para hablar de su pasión, a Byron (no la satisfacen los sentimientos dulces y serenos), y entre sus lecturas a Platón y Rousseau, que la llevan a mirar críticamente el mundo y la sociedad. Envidia a los hombres que pueden entregarse a la ambición política o al trabajo cuando las ilusiones del amor se han desvanecido: «¡Pero la mujer!, ¿qué recurso le queda cuando ha perdido su único bien, su único destino: el amor?» (pág. 94).

La actitud de la autora es absolutamente favorable a la mujer: justifica siempre sus posturas y critica las masculinas. Carlos piensa que Luisa no lo amaría nunca si su amor fuese culpable y en ello ve una excusa a su infidelidad. Constituido el triángulo amoroso, las tres partes dan ejemplo de nobleza y buenos sentimientos. Catalina y Carlos deciden, cada uno por su cuenta, separarse, pero el azar los reúne en la misma diligencia. Deciden entonces amarse, aunque platónicamente. Y vuelven los dos a Madrid. De nuevo Catalina expresa ideas de la Avellaneda: «El adulterio, dicen, es un crimen, pero no hay adulterio para el corazón. El hombre puede ser responsable de sus actos, mas no de sus sentimientos» (pág. 127).

El párrafo final condensa la tesis de la obra:

La suerte de la mujer es infeliz de todos modos [...] La indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarles un porvenir se convierte no pocas veces en una cadena tanto más insufrible cuanto más inquebrantable. Seres apasionados y débiles, ya ofensoras, ya ofendidas, ellas son las que salen destrozadas, y en sus propios yerros como en aquellos de que son víctimas, ellas son siempre las que presentan al mundo, que las con-

templa con indiferente egoísmo o con fría severidad, el espectáculo de aquellos silenciosos dolores, de aquellas profundas desventuras que pudieran servir de expiación a mil crímenes. La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces, ¡ay!, calumniada. ¡Y la culpable y la virtuosa ambas son igualmente infelices, y acaso también igualmente nobles y generosas!

#### 7.7.4.3. *Espatolino*

*Espatolino* la publicó en *El Laberinto* desde el 1.º de enero hasta agosto de 1844, y en el mismo año en La Habana en volumen. Cuenta la historia de un famoso bandido italiano, Spatolino, que fue fusilado en Roma en 1807. Son datos reales los dieciocho años que estuvo Spatolino al frente de la banda, la estrategia de la policía que le ofreció el perdón si entregaba a sus compañeros y su intervención en el juicio para exculpar a su esposa.

También la descripción de los lugares donde sucede la acción de la novela se ajusta a la realidad, y la autora debió de documentarse con libros de viajes. La novela fue considerada por algunos como traducción de un original italiano, y la Avellaneda tuvo que defenderse en las páginas de *El Laberinto* en una Advertencia que precedía al capítulo tercero de la novela, en la que reivindicaba su originalidad.

La Avellaneda tenía en gran estima esta obra. En unas notas manuscritas publicadas por Cotarelo y Mori (1930, pág. 432) como apéndice a su estudio, escribe: «*Espatolino* como obra literaria es la menos imperfecta que ha salido de mi pluma, y no creo excederme en calificarla de novela interesante aunque no complicada». Llama «timoratas» a las personas que criticaron su elección de un bandido como protagonista. Sorprende que eso suceda en pleno Romanticismo, pero todavía en 1930 Cotarelo y Mori, que admira el realismo de las descripciones de paisajes y lugares y la pintura de algunos caracteres, critica «implícita glorificación del héroe» (págs. 107-108).

La autora toma, en efecto, partido por la figura de Spatolino, que es presentado como un bandido generoso. Tiene su propio código de la justicia y del honor, sólo roba a los ricos y es generoso y compasivo con los humildes. Se vio empujado al bandidaje por la injusticia de la sociedad y por la maldad de los hombres. Su mejor amigo, un noble, deshonra a su hermana y después la abandona; el administrador de los bienes de su padre los deja en la miseria y después le arrebató a su prometida, que accede por codicia a casarse con él. Spatolino desafía al conde y es encarcelado por herirlo. Su madre muere en la más absoluta miseria sin que nadie se compadezca de ella. Él mismo cuenta su historia a Anunziata para que ella lo juzgue. Sólo dos veces admite que ha sido implacable: cuando obligó al antiguo administrador a beber derretido el oro con que pretendía comprar su libertad, y cuando entregó a sus hombres a la esposa del conde que deshonoró a su hermana.

En la novela, el amor que siente por su esposa lleva a Spatolino al arrepentimiento y está dispuesto a abandonar su vida de bandido, pero no quiere traicionar a sus hombres. Sólo cuando se convence de que éstos están tramando ven-



derlo, accede a entregarlos. Cuando se percata de que ha sido engañado reacciona con dignidad y lo considera un justo castigo a su vida de crímenes. El personaje masculino responde al estereotipo del héroe marcado por un destino adverso. Algunos rasgos psicológicos revelan la influencia del *Manfred* de Byron: la «tristeza desdenosa y sarcástica» (1930, pág. 35), que se advierte en su semblante, y sus críticas a la hipocresía de la sociedad. También aparecen asomos del satanismo tan grato a los románticos: sus hombres creen que el diablo lo ayuda en sus empresas y el narrador hace notar en ocasiones que «su mirada y su sonrisa ostentaron algo de satánico» (*Ibíd.*, pág. 36). Pero, al contrario de los típicos rebeldes románticos, como Manfred o don Félix de Montemar, Espatolino muere arrependido y dando consejos a su esposa para que eduque a su hijo en la virtud.

El personaje central femenino, Anunziata, juega un papel importante en la novela, rasgo frecuente en las obras escritas por mujeres. Ella representa los buenos sentimientos y la fe religiosa, que acaba imponiéndose y consiguiendo para Espatolino el perdón divino, ya que no el humano.

La importancia que concedía la Avellaneda a esta obra se debe quizá a los mismos rasgos que criticaba Cotarelo. A través de varios discursos de Espatolino se evidencian las opiniones de la autora sobre diversos aspectos de la vida social. Así condena la inhumanidad del sistema penitenciario, y los alegatos contra la pena de muerte se suceden a lo largo de la novela. Espatolino desconfía de la justicia de unos hombres que adoran a Dios, pero no admiten el arrepentimiento del reo; ya arrepentido y a punto de ser ajusticiado insiste: «Los legisladores humanos han buscado en la muerte del cuerpo del criminal la destrucción del crimen, pero se han engañado: el crimen no puede destruirse sino regenerando el alma, inmortal y perfectible, y así está establecido sin duda en la legislación divina» (pág. 79).

Tales eran las ideas de la Avellaneda sobre esta cuestión, que concordaban con las de un liberalismo progresista, aunque en ella, más que a una tendencia política, hay que atribuir las a un humanitarismo sentimental que fue común a muchas escritoras románticas.

La crítica de la sociedad se hace unas veces de forma directa mediante el discurso del narrador y otras —las más atrevidas— por boca de un personaje. Cuando los bandidos van a traicionar a su jefe se avergüenzan de aceptar sus dádivas, y comenta la voz narradora: «Los hijos de la selva llaman infamia lo que entre gentes cultas se determina más decorosamente con el nombre de habilidad; porque los delitos más atroces suelen ser frutos de pasiones no modificadas por la educación, y por eso abundan entre los hombres incultos; pero sólo en la sociedad se encuentra aclimatada la perfidia» (pág. 74).

El discurso de Espatolino contra la sociedad tiene a veces tintes de rusionismo. Así considera que los corazones de sus hombres «conservarán más vivas las raíces de la rectitud natural, que no la de esos hombres gastados y corrompidos en el ambiente impuro de las ciudades» (pág. 54). Otras veces sus ideas son absolutamente radicales y anárquicas, como en el largo monólogo en que se defiende de las acusaciones de su esposa:

La corona del rey, la tiara del pontífice, la espada del héroe y este puñal que te horroriza en mi mano, todo es una misma cosa, Anunziata; no hay más que instrumentos de diferentes formas, destinados al mismo fin... armas para el

combate perpetuo en que se agita la humanidad: armas para la lucha en que cada egoísmo se esfuerza por entronizarse [...] ¡Las leyes!... Una conozco ineludible: la de la necesidad: esta ley de la naturaleza es la que acato como verdadera... las demás son, cual sus autores, frágiles e imperfectas, y muchas veces contradictorias y absurdas. Los fuertes las hacen y las huellan: su yugo sólo pesa sobre el cuello de los débiles (págs. 36-37).

Subraya Espatolino el carácter arbitrario de las leyes humanas, que condenan en un lugar lo que en otro se admite, y no ve diferencia entre su figura y la de Napoleón, «que ha levantado un trono sobre montañas de cadáveres», ya que los dos se imponen por la fuerza. Y concluye: «¡La justicia! ¡Palabra hueca, sarcasmo repugnante! En este mundo la fuerza es justicia, como es derecho el triunfo». La voz narradora se apresura a ponerse de parte de Anunziata, condenando las ideas expuestas por Espatolino: «Afligida, indignada, llena de asombro y de temor, levantó los ojos y las manos al cielo, cual si demandase auxilio contra la tiránica pasión que la retenía junto a aquel hombre funesto, cuyo impío soplo era capaz de arrancar del alma todas las nobles creencias».

El dolor de su mujer conmueve a Espatolino, que se justifica contando su historia. Y la verdad es que, como personaje romántico, el bandido está más cerca del héroe desgraciado, al estilo de don Álvaro o del Manrique de Larra y de García Gutiérrez, que de los «impíos» personajes esproncedianos o byronianos. En la novela lo que queda de relieve no es su fiereza o su carácter rebelde sino su apasionado amor a su esposa, por el que llega al arrepentimiento y a la expiación de sus culpas. El final —donde la Avellaneda se aleja por completo de los datos históricos— subraya su carácter de víctima. Espatolino, que ha pedido como única gracia que le dejen una hora con su mujer, comprueba que ella se ha vuelto loca y ni siquiera se reconoce por su esposa. El reo se desploma por el dolor que le causa esa nueva desgracia y comenta la voz narradora: «¡Infeliz pecador! Aquel solo momento era quizá expiación bastante de toda su culpable existencia» (pág. 80).

Quizá tuviese la Avellaneda una intención moralizadora al relatar la vida de un pecador arrepentido, pero el efecto es muy diferente. La visión de la realidad que se desprende de la novela es la de un mundo en el que los buenos, es decir, los de corazón apasionado y generoso, son las víctimas, mientras que los hipócritas y los duros de corazón viven felices. Conclusión a la que, ya por estas fechas, podía haber llegado la Avellaneda por experiencia propia.

Los mayores defectos de la obra se encuentran en la construcción de los personajes. Absolutamente idealizado el de Anunziata —tan admirable para Cotarelo— que carece, en su intachable virtud, de rasgos individualizadores. Tula, que tan apasionados amores sintió, fue incapaz de pintar la pasión que arrebató a la joven inocente de la casa de su tío y tutor para llevarla a los brazos de un bandido. A Anunziata, más que el amor, parece moverla el afán de redimir al culpable. Se va con Espatolino creyéndolo un pescador, y cuando él le revela su identidad permanece a su lado para evitar su muerte —ya que él asegura que si lo abandona se entregará a la justicia— y dedica todos sus esfuerzos a apartarlo de su vida de bandido, que sólo le inspira horror y cuyo sentido de rebeldía y venganza ni comparte ni entiende.

7.7.4.4. *Guatimozín*

*Guatimozín* se publica simultáneamente en *El Herald* y en cuatro volúmenes en 1846.

La Avellaneda se documentó para escribir la obra y cita con frecuencia en nota a pie de página a Bernal Díaz del Castillo, a Solís, al abate Clavijero, las *Relaciones* de Hernán Cortés, las obras del historiador americano Robertson y las de los italianos Boturini y Beltrani. También parece haber consultado la obra de Prescott (*Historia de la conquista de México*) que se tradujo al español en México y Argentina en 1844. En la novela se funden las inexactitudes propias de toda novela histórica con las que proceden de las fuentes. (El aspecto histórico es estudiado por Mary Cruz, en su edición de 1979.)

Cotarelo y Mori, al ocuparse de la obra, le reconoce una narración «viva, elocuente, calurosa», así como buenas descripciones y «algunos caracteres bien trazados», como el de Cortés, Guatimozín y algunos secundarios, aunque añade que «los de las mujeres valen poco». Los mayores defectos los encuentra en la inverosimilitud psicológica y en los diálogos: «Concede a los indígenas ideas demasiado sutiles y sentimientos en extremo delicados, propios de la más refinada civilización y se expresan con una finura y elegancia que envidiarían los más encopetados damas y galanes de nuestros días» (1930, pág. 128).

Por lo que se refiere a los diálogos, no es acertada la opinión del crítico, porque está claro que la autora no buscaba una expresión realista sino poética. La elevación del lenguaje de los personajes no es la de los refinados frequentadores de los salones europeos sino la de los héroes de la literatura épica. En la novela abundan los discursos, invocaciones, retos, plantos y toda clase de alocuciones puestas en boca de distintos personajes, y siempre con un estilo que recuerda el de los antiguos poemas épicos germanos y homéricos. El nombre de Brenilde que puso a su hija, habida de sus amores con Gabriel García Tassara, parece un indicio de su interés por el *Cantar de los nibelungos*.

Los personajes se designan unos a otros con denominaciones semejantes a las de la épica. A Hernán Cortés le llaman con frecuencia «guerrero de Castilla»; Guatimozín llama a su esposa «mitad la más hermosa de mi alma»; Cacumatzín llama a un rival que le disputa el trono «vástago seco de un árbol caído» y «rama deshojada de los tepanecas vencidos»; Moctezuma llama a Guatimozín «hijo muy amado de mi ilustre hermano el rey de Tacuba», y es frecuente que un epíteto acompañe al nombre: el respetable Quetlahuaca, el valiente Cacumatzín... También la voz narradora adopta un estilo épico, con abundancia de reiteraciones y construcciones paralelísticas. Son muy numerosas las enumeraciones, que a veces se encadenan en largas secuencias que recuerdan las de la *Ilíada*.

No mentía la Avellaneda cuando le decía a Tassara que había «corregido, limado y relimado el estilo». El resultado fue una prosa que se lee con gusto y que en algunos momentos sorprende por su maestría. Más discutible es la cuestión de la imparcialidad, que a veces parece indecisión, como si la autora no se atreviese a tomar partido. En la figura de Moctezuma parece haber encarnado la autora sus propias contradicciones ante el hecho de la conquista. Moctezuma es el personaje mejor construido y con una personalidad más destacada, cuyo rasgo



más llamativo es la fascinación que experimenta ante Cortés desde el momento en que lo conoce.

El personaje de Cortés está peor trazado. El pragmatismo, la astucia, la ambición, la audacia, el valor y la constancia son los rasgos destacados del capitán castellano, y de todos ellos el más importante es el primero. Cortés nunca es cruel o injusto por vicio o debilidad sino por cálculo, y su figura, pese a los intentos de la autora de presentarlo como un héroe, no resulta simpática. Es más, en la primera parte de la novela, Cortés está a punto de convertirse en un magnífico «malo», en un antagonista siniestro del ingenuo Moctezuma. La autora destaca la ambición de sus proyectos y la habilidad con que tiende las redes para conseguir sus propósitos, desobedeciendo la autoridad del gobernador de Cuba y del rey de España, de manera que más parece un conspirador astuto que un aguerrido soldado. Esta impresión, sin llegar a desvanecerse, se diluye para desgracia de la novela en las partes siguientes, donde se insiste en sus valores excepcionales y en su genialidad. Es posible también que su situación personal de cubana que vive en la Corte madrileña la llevara a extremar las precauciones en este punto.

La novela acaba con la muerte infamante, en la horca, de Guatimozín y dos de sus deudos, acto que no hay forma de justificar, pero cuya explicación pone en boca de la india Marina, la amante de Cortés: razones de Estado, para evitar un posible levantamiento, lo llevan a «quitar del mundo a esos infelices que bien quisiera perdonar su benignidad, si no lo desaprobaba su prudencia» (pág. 435). La novela se cierra con una escena no histórica, inventada por la Avellaneda y totalmente inverosímil: el intento de venganza de la viuda de Guatimozín, que entra por la noche en la tienda de Cortés para matarlo, y la intervención de Marina, que frustra el intento, mata a la india y salva al capitán. La escena es absurda, pero sirve a la autora para acabar la novela con una cita de Bernal Díaz del Castillo, donde queda de manifiesto la injusticia de la muerte de Guatimozín y los remordimientos, o al menos la inquietud de Cortés.

La novela, aunque el tema se prestaba a ello, no cae nunca en el tremendismo. Hay cierta contención clásica. El suplicio de Qualpopoca y su hijo, quemados en la hoguera, lo cuentan otros personajes, o, mejor dicho, dan la noticia de que ha ocurrido sin entrar en detalles. Con igual contención se cuenta el tormento de Guatimozín y su hermano, cuando los soldados quieren saber el lugar donde guardan los tesoros. No hay detalles truculentos y sólo se destaca el valor de los guerreros, que ni siquiera se quejan cuando son achicharrados a fuego lento en unas parrillas. De igual modo se trata el sacrificio de seres humanos por parte de los aztecas. Se condena lo que tiene de barbarie, se eliminan los detalles macabros y se exalta el heroísmo de las víctimas. El relato de los sacrificios humanos sirve a la autora para presumir de imparcialidad, pero lo cierto es que, si no lo justifica, al menos lo disculpa, apoyándose en razones históricas y comparándolo con la Inquisición, que le parece más condenable.

En repetidas ocasiones critica el fanatismo religioso de los conquistadores y sobre todo de Cortés y hay condenas más o menos directas a una religiosidad que les permitía matar, robar, engañar, maltratar y fornicar, pero que era intransigente con las creencias de los pueblos indígenas. En una ocasión hay un sarcasmo muy evidente cuando se refiere a un soldado que bautizaba a las indias

antes de hacerlas sus amantes. En cuanto a la crueldad, opina la autora que es inherente a los hechos de la guerra y no fueron los españoles más culpables que sus enemigos. Incluso intercala una cita de las *Relaciones* de Cortés donde se acusa a sus aliados mexicanos de ser innecesariamente crueles con sus hermanos de raza. La valoración final que del hecho de la conquista hace la Avellaneda es que fue «inhumana aunque gloriosa» (pág. 415), adjetivos que expresan las contradicciones de su visión. Su opinión es que la conquista pudo llevarse a buen término por parte de los españoles no por el valor, la audacia o la superioridad en armas y conocimientos de los invasores, sino por las discordias internas que dividían y debilitaban el imperio azteca.

El interés novelesco se mantiene gracias a la intercalación de algunos episodios no históricos que, o bien han sido inventados en su totalidad, o bien adornados por la fantasía de la autora. Uno de los episodios más desarrollados es el que gira en torno al guerrero tlaxcalteca Xicoténcatl, que es un personaje secundario bien trazado. Es un episodio que podríamos llamar psicológico, porque en él se relatan las dudas y sufrimientos del guerrero que no quiere aceptar la alianza con los españoles contra sus hermanos de sangre, pero tampoco puede luchar contra su pueblo sometido, ni contra su propio padre, que se ha convertido al catolicismo. Hay aún otro episodio que por su importancia puede considerarse una novela de amor incluida en novela histórica: la que cuenta los amores de Tecuixpa, hija de Moctezuma, con el caballero Velázquez de León. Es pura ficción ya que el personaje femenino poco tiene que ver con la Tecuichpo histórica, niña hija de Moctezuma y esposa de Cuauhtémoc, el modelo del Guatimozín de la novela. Este episodio se organiza a partir de un triángulo amoroso que permite a la Avellaneda desarrollar su concepto del amor trágico y entregarse a reflexiones sobre la naturaleza del sentimiento amoroso en largas digresiones que rompen el hilo narrativo y que acaban llevándola lejos de la trama inicial, pero que resultan muy interesantes y que uno no puede evitar relacionar con la biografía sentimental de la autora. Así, reflexiona sobre el carácter arbitrario del amor, que no responde al mérito sino a la fortuna, y haciendo de abogado del diablo intenta justificar ese sentimiento «que todo lo concede por gracia y nada otorga a quien demanda con los derechos importunos de acreedor».

Este tipo de comentarios abundan en las obras de la Avellaneda, que parece mantener siempre un diálogo personal con Ignacio de Cepeda sobre esta cuestión de la capacidad de amar de cada persona. La conclusión a la que llega no puede ser más pesimista ni más humillante para los hombres a quienes ella quiso: «¿Por qué fatalismo incomprensible las almas superiores se engañan casi siempre en su elección? ¿Por qué el amor sublime escoge por lo común ídolos mezquinos?» (pág. 263). Hasta el final de su vida la Avellaneda respiró por la herida de sus amores mal correspondidos, y esa postura interfirió con frecuencia en su labor creadora. Quizá podría decirse que la benefició como poeta, al dar a sus versos una carga de humanidad y autenticidad que se echa de menos en otros escritores románticos, pero la perjudicó como novelista, al llevarla a repetir temas y situaciones o a perderse en digresiones que poco o nada tienen que ver con la trama del relato, como sucede en este caso.

#### 7.7.4.5. *El artista barquero*

*El artista barquero o los cuatro cinco de junio* es su última novela larga. Según dice en la dedicatoria a la duquesa de La Torre, es la primera que compuso «bajo el hermoso cielo de nuestra Antilla». En unas palabras preliminares nos informa de que se basa en una anécdota de la vida de un hombre célebre. Según se deduce de la lectura de la obra, se trata de Montesquieu.

El argumento de la obra es bastante embrollado. Puesto en orden es el siguiente: un día cinco de junio de 1752, Huberto Robert, joven barquero de Marsella, le cuenta a un pasajero que se interesa por su vida que él es pintor por vocación y que ha estudiado en París, pero que, al ser apresado su padre por los corsarios, ha tenido que hacerse cargo de su madre y hermanas, trabajando en aquel oficio. El pasajero deja en su mano al despedirse una bolsa con monedas de oro y una sortija de brillantes. El joven la guarda durante todo un mes para devolvérsela por creer que se trata de un error. El último día se presenta un emisario del misterioso pasajero, no para recuperar la bolsa sino para llevarlo a un hotel donde se encuentra a su padre liberado y una carta en la que se le comunica que tiene pagados dos años de estudios en París con el pintor que fue su primer maestro. Simultáneamente se desarrolla la trama amorosa: Huberto ama y es correspondido por Josefina, hija de un rico mercader cubano, obsesionado por el recuerdo de su antigua hacienda. Encarga una y otra vez que pinten aquel paisaje, pero todos los cuadros le decepcionan. Enterado de los amores de su hija con un barquero, le prohíbe verlo y provoca el primer malentendido entre los enamorados al no poder Josefina acudir a la cita que le propone Huberto después de contarle por carta quién es. Finalmente ella le hace llegar una nota en la que se reafirma en su amor y lo convoca para que acuda cada cinco de junio al lugar de su primera entrevista, mientras todavía la ame. Debe dejar la respuesta bajo una piedra blanca de su jardín. Él lo hace así, complacido de que lo ame como simple barquero, y no le cuenta que se va a París, para sorprenderla a la vuelta. En París se convierte en protegido nada menos que de la Pompadour y en rival involuntario, pues su corazón sigue fiel a Josefina, del mismísimo Luis XV. A partir de ahí se suceden las sorpresas y malentendidos: cartas perdidas o que inducen a confusión, noticias equívocas que llevan a Josefina a aceptar el matrimonio con otro hombre... El regalo de bodas de Huberto es un cuadro en el que al fin el padre ve fielmente representado el paisaje que añora. La palabra empeñada le impide deshacer el compromiso y será de nuevo el barón de Montesquieu quien, poco antes de morir, deshaga la boda, informando al novio, que también es protegido suyo, de que no es amado por su prometida.

Pese al exceso de casualidades y despropósitos históricos (la Pompadour poniendo en peligro su situación por un devaneo amoroso...), la autora maneja la técnica del suspense con gran habilidad y el lector se deja arrastrar sin cansancio de episodio en episodio y de carta en carta —hay muchas en la novela— hasta el final feliz. No faltan los sutiles análisis del sentimiento amoroso ya habituales en la Avellaneda.

La falta de rigor en el tratamiento de los personajes históricos es la misma que encontramos en las novelas de Larra o Espronceda. Lo importante es que funcionan como personajes novelescos. La obra está bien estructurada —Cota-



relo destaca el «plan de perfecta unidad»— aunque algunos episodios sean muy largos, y los saltos en el tiempo hacia adelante y hacia atrás están resueltos con soltura. Todo indica que se trata ya de una obra tardía: menos apasionamiento que en sus novelas de juventud, nada polémica y la seguridad técnica que da una larga práctica. No es un broche de oro, pero es un digno final para la mejor de nuestras novelistas románticas.

#### 7.7.4.6. **Novelas cortas**

En cuanto a sus novelas cortas, *Dolores* la publica por primera vez en Madrid en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1851. Tanto en esa edición como en la de 1860 del *Diario de la Marina* de La Habana asegura en una carta preliminar que el tema de la novela no es asunto de su invención, que todos los personajes son reales y que ella tiene más detalles que los consignados en las crónicas porque conserva papeles de familia en los cuales se relata el suceso. De ahí el subtítulo «Páginas de una crónica de familia».

Empieza con el bautizo del príncipe Enrique, heredero de Juan II de Castilla, en Valladolid. Dolores, la protagonista, hija de los condes de Castro Xeriz, tiene dieciséis años y es bellísima. Está enamorada de un sobrino de Álvaro de Luna. Su madre no consiente en el matrimonio apoyado por el rey y aceptado por su marido. Viendo que la oposición es inútil se pone de acuerdo con el médico para hacer creer a todos que la chica ha muerto y encerrarla en un castillo lejos de la Corte. Ella la acompaña, abandonando de este modo también a su marido. El padre descubre, seis años después y gracias al testimonio de una criada, el encierro. Es ya inútil porque el pretendiente se ha hecho sacerdote y la chica decide meterse a monja, después de conseguir que su padre perdone a todos los implicados. El conde, desterrado por el rey, se va con su hija, y su mujer se queda en Castilla para hablar con el monarca e intentar dejar clara la inocencia de su esposo, que se supone aliado del rey de Navarra.

La autora no condena la soberbia y dureza de la madre, como sería de esperar. Hay cierto respeto a su orgullo, actitud semejante a la del duque de Rivas cuando exalta la arrogancia del duque de Benavente al quemar su castillo para purificarlo de la presencia del duque de Borbón, impuesta por el rey. Cotarelo se ha encargado de estudiar todas las incongruencias y errores históricos de la obra: ni hubo ninguna Dolores entre las hijas del conde de Castro y doña Beatriz de Avellaneda, ni la bastardía era tacha; por tanto para cualquier familia noble sería un honor emparentar con la casa de Luna, superior en linaje a la de Sandoval y Avellaneda, antepasados de la autora.

*La baronesa de Joux* la publicó en 1844 en *El Globo*. Por su extensión es más un cuento largo que una novela corta. El asunto lo tomó del libro en verso *Tradiciones populares* del poeta francés Demesmay, desarrollándolo y añadiendo por su cuenta detalles que no aparecen en el original, según ella misma declara en las primeras páginas de la novelita.

La leyenda cuenta los desgraciados amores de Berta de Luneville con Aimer de Montfaucon. La rivalidad entre sus padres impide el matrimonio y ella se ve obligada a casarse con un hombre al que no ama: el barón Amauri de Joux. Su

enamorado se disfraza de viejo trovador y consigue verla mientras su marido está en las Cruzadas. A su vuelta Amauri se venga, regalándole a su esposa una hermosa caja de mosaicos bizantinos donde está encerrada la cabeza de Aimer. Muere la dama, o más bien se insinúa que su marido la entierra viva, y por las noches aparece un fantasma decapitado que pide que se rece por Berta de Joux. Al final, y gracias a los rezos de sus vasallos, los dos amantes consiguen reunirse en la eternidad.

Cotarelo despacha la obra diciendo que es «una cantidad de valor mínimo en el haber literario de la autora» y no va descaminado. Los caracteres son inconsistentes, las situaciones tópicas y en ningún momento se consigue el clima de misterio o de terror tan característico del Romanticismo. La autora alude a la frenología, a las teorías de Lavater y la craneoscopia de Gall para explicar el carácter del «malo» de la historia, con lo cual ya desde el comienzo anuncia lo que va a suceder. Y cuando se encuentran los dos enamorados, la voz narradora adelanta el desenlace: «Lo hizo salir de aquel aposento donde acababa de pasar las supremas horas de su vida... horas ¡ay! a las que guardaba el destino harto severa expiación» (1930, pág. 238).

#### 7.7.4.7. Leyendas

Podemos agrupar como tales una serie de relatos compuestos en distintas épocas y de muy distinto interés literario, publicados casi en su totalidad en el tomo V de sus *Obras* en 1871.

*La velada del helecho, leyenda suiza.* Un chico cree haber hecho un trato con el diablo cuando en realidad ha sido un noble quien le ha encargado robar unos papeles al señor al que sirve para recuperar unas tierras usurpadas. Al final resulta ser noble y hermano del que se hace pasar por el diablo, pero no puede reconocerlo para no manchar la memoria de la madre muerta.

*La bella Toda y Los doce jabalíes, leyendas de Vizcaya.* La primera se limita a contar los supuestos amores de don Fernando el Católico con la bella Toda y la venganza de Isabel, que la encierra en un convento, donde la hija de aquellos amores profesa de abadesa en presencia de su padre. La segunda trata de la muerte por venganza de un caballero que venció a su señor en un torneo. Los personajes son tópicos, pero la obra contiene buenas descripciones y posee calidad literaria. Y lo mismo podría decirse de *El aura blanca*, en la que el alma de un fraile franciscano, fundador de una leprosería, toma la forma de un aura (buitre) blanco, para que, mostrándolo como curiosidad de feria, se puedan resolver los apuros económicos de la institución.

*La montaña maldita, leyenda suiza,* cuenta la ingratitud de un hijo con su madre soltera, al arrojarla de su casa el día en que acude, ya anciana, a felicitarlo en su cumpleaños. La maldición de la madre convierte la montaña antes florida en un lugar inhóspito, cubierto siempre de nieves.

*La flor del ángel y La dama de Amboto, leyendas vascas.* La primera es una variante de *Los amantes de Teruel*. La segunda cuenta el crimen y castigo de una dama que, desplazada del mayorazgo por el hermano varón, lo despeña por un precipicio, y enloquecida por los remordimientos, acaba despeñándose también.

Hay un comentario de la autora acerca de la antigua costumbre de desheredar «sin piedad» a la mujer y aun obligarla a profesar para ahorrarse su mantenimiento. Pero, como es habitual en ella, sus simpatías hacia los temas de amor y hacia los personajes fieles hace que desarrolle con más extensión y con más riqueza de matices la primera de las leyendas.

*La ondina del lago azul.* Cotarelo destapa el frasco de las esencias al hablar de ella (1930, pág. 344). Está muy bien contada, en efecto, pero las semejanzas, quizá las deudas con otras obras de la época rebajan su originalidad: un joven campesino a quien su padre ha dado una educación esmerada se enamora de la ondina del lago azul y acaba muriendo en sus aguas. El relato lo cuenta el guía que acompaña a la autora en sus excursiones por el Pirineo. El testigo, hombre nada dado a fantasías, declara haber visto él mismo los deslumbrantes ojos azules de la ondina y oído su voz. Años después de muerto su amigo los vuelve a ver en París: son los de una bella y coqueta dama que pasó un verano junto al lago y «convirtió aquellos lugares agrestes en brillante teatro de aventuras maravillosas»...

El protagonista encarna el tópico del romántico soñador. Su alma padece un «fastidio profundo» que le hace insoportable cualquier presencia, y tiene «necesidades misteriosas cuya satisfacción logro entrever únicamente algunas veces en los éxtasis inefables de mis ensueños inefables» (*Ibíd.*, pág. 187). La descripción de la figura femenina que cree ver en esos momentos y la enumeración de los lugares en que la ve (págs. 186-187) recuerdan como un calco en prosa, en muy buena prosa, eso sí, las octavas reales del *Canto a Teresa* de Espronceda que empiezan «¡Una mujer! En el templado rayo» y «¡Una mujer! Deslízase en el cielo»...

La aleja de Hoffmann y de Bécquer el final realista. La Avellaneda no penetró nunca en el misterio, no se dio en ella esa vivencia de la ultrarrealidad que encontramos sólo en Rosalía entre las escritoras del Romanticismo. Pero era una experta en pintar los estados de insatisfacción y las servidumbres de amor. Después de haber llenado su obra de heroínas que se entregan a amantes que no las merecen, se complace en pintar la figura de este romántico tardío que muere por amor. Que sea víctima de una coqueta o de su propia fantasía no parece tener, en definitiva, demasiada importancia.

*El cacique de Tumerqué*, escrita probablemente en sus años de estancia en Cuba de 1859 a 1864, se sitúa en Nueva Granada. El visitador real don Juan Bautista Monzón es enviado para luchar contra la corrupción. Se gana los odios del fiscal don Alonso Orozco al desterrar a su amante Estrella a petición de la mujer legítima. Estrella se enamora del cacique de Tumerqué y el fiscal se inventa una conspiración para perderlo. Roldán, un servidor de don Juan, consigue liberarlo llevándole limas en un gran pastel. En el tormento Roldán no implica a su señor sino que denuncia la historia de amores del fiscal. El fiscal encarcela al visitador, pero ya no puede asesinarlo. El cacique consigue huir a la Corte y desde allí envían nuevas autoridades para restablecer la justicia. El marido de Estrella, enterado de los hechos, la mata poniendo su pulgar untado en veneno sobre la herida abierta por el médico para hacerle una sangría. Cuando quiere vengarse del fiscal se encuentra con que ha enloquecido, y el antes rico y famoso cacique está cuidando los caba-



llos del rey por un modesto salario. Curiosamente, el único que no expía su falta es el marido asesino. La autora parece estar de acuerdo con las ideas calderonianas. O quizá su antipatía por las mujeres frívolas era más fuerte que su sentido de la justicia.

*Una anécdota en la vida de Cortés* está tomada de la novela *Guatimozín*. Es el final de la novela con importantes cambios: no es la india Marina quien salva a Cortés del ataque de la viuda del héroe azteca sino «la suprema justicia», es decir, Dios. Marina asesina a la princesa azteca por celos. Y Cortés resalta «las contrariedades y dolores íntimos» que le cuesta «la gloria de plantar la cruz del Gólgota en el suelo de estas vastas regiones, abiertas de hoy más a la civilización cristiana». La comparación con el final de la novela muestra que Tula depone al término de su vida sus reivindicaciones nacionalistas en favor de su patria de adopción.

## 7.8

### El cuento

El cuento español decimonónico, uno de los géneros más fecundos de nuestra historia literaria, ha recibido una atención crítica más bien escasa y, salvo excepciones, poco sistemática. Su estudio para los dos primeros tercios del siglo ha sido abordado de modo parcial en los trabajos de Mariano Baquero Goyanes (1949, en particular capítulos 2, 3, 6 y capítulo 8, págs. 265-271; 1992, capítulos 1 a 6) y Lou Charnon-Deutsch (1985, capítulo 1), y en exclusiva en los de Carla Perugini (1982), M.<sup>a</sup> Montserrat Trancón (1992, 1993) y Leonardo Romero Tobar (1994, 1995). Estos últimos se centran en el cuento fantástico, aunque Romero Tobar (1994) apunta las vinculaciones entre el cuento y el cuadro de costumbres, el cuento literario y el folclórico, y precisa la necesidad de distinguir entre el relato que reelabora motivos de la tradición literaria y el que trata temas de la historia contemporánea. Por su parte, los trabajos de Trancón abarcan un lapso cronológico que excede el del período romántico, desde 1818 hasta 1869.

#### 7.8.1. Del relato áureo al cuento romántico

La importante difusión que alcanza el relato breve a partir de, aproximadamente 1825, no se explica simplemente achacándolo a un *renacimiento* sorpresivo del género tras un período de carencia de más de un siglo (Baquero Goyanes, 1949, pág. 153). Probablemente haya que pensar que el relato breve fue capaz de pervivir en la literatura del XVIII y primeros años del XIX, si no a través de la creación, sí gracias a una política editorial que, a falta de producción original, se orientó hacia la reedición de textos áureos (Álvarez Barrientos, 1991,

págs. 39-68; Brown Bourland, [1927] 1983, págs. 87-201) y hacia la traducción (Aragón, 1989). Además, publicaciones periódicas como el *Novelero de los estrados y tertulias* (1764) y el *Diario de las Musas* (1790-1791; Álvarez Barrientos, 1991, págs. 109-124; Guinard, 1973, págs. 157-158, 241-242) o por entregas como *Tertulia de la aldea* (1775-1776; Guinard, 1973, págs. 148-149) sirven de cauce de difusión del género. Por último, hay que contar con la más que probable pervivencia oral que apunta Rodney T. Rodríguez (1989).

Además, el *resurgimiento* del género breve no se puede justificar exclusivamente por el influjo de otras literaturas, puesto que las colecciones españolas del Siglo de Oro constituyen, en muchos aspectos, el modelo de las que se publican en el último tercio del XVIII y primeros años del XIX. Las similitudes se aprecian en el tipo de difusión a que se prestan —lectura en voz alta (Rodríguez, 1989)—, en su estructura general —colecciones con marco que aglutinan materiales narrativos diversos—, en sus títulos (*Veladas de la quinta* de Madame de Genlis, 1788; *Las noches de invierno* de Pedro María de Olive, 1796), y en su finalidad moral (*Cuentos morales americanos y orientales*, 1803).

En esta etapa resulta difícil afirmar la originalidad de las colecciones que se publican, ya que los escritores, o bien imitan a los clásicos españoles (Vicente Martínez Colomer, *Nueva colección de novelas ejemplares*, 1790, y *Novelas morales*, 1804; Carnero, 1985, pág. 26), o bien mezclan relatos originales y traducidos que adaptan, abrevian o amplían (Demerson, 1976, pág. 17); *Las noches de invierno* de Pedro María de Olive (1796; reed., 1837) responde a esta última casuística.

En las colecciones, además, se consideran tan legítimos los episodios reales como los ficticios; por ejemplo, Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros señala en el prólogo a *Mis pasatiempos*: «Éstas serán sencillas y muy diversas unas de otras: unas originales, otras tomadas de obras italianas, francesas o inglesas, y quizá algunas serán nuestras abreviándolas y traducíendolas del estilo del siglo pasado al del presente; ni me ceñiré a novelas, acaso añadiré vidas o historias verdaderas; acaso tragedias, sueños, y qué sé yo qué más cosas» (1804, I, págs. XXII-XXIII).

La finalidad del relato responde al doble precepto horaciano del «docere/delectare»; por ejemplo, Pablo de Olavide —Atanasio Céspedes y Monroy— publica una colección de *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), y Antonio Valladares de Sotomayor, en la Advertencia al volumen III de sus *Tertulias de invierno en Chinchón* (1815), afirma: «El deseo que nos anima no es otro que el de acertar a obedecer el sabio precepto que nos dejó Horacio, reducido a unir lo útil con lo deleitable y lo que siendo correctivo del vicio, sirva igualmente de ejemplo y recreo al lector» (pág. 3).

### 7.8.2. El cuento romántico (1825-1845)

La delimitación de esta etapa se realiza sobre la base de dos fechas convencionales. Para la de apertura, 1825, se toma como punto de referencia el *No me olvides* londinense de José Joaquín de Mora, en el que por vez primera (Llorens, 1968, pág. 244; Perugini, 1982) se incluyen prosa y verso románticos originales españoles; no obstante, para las publicaciones nacionales habría que retrasar la fecha hasta 1828 (*Correo Literario y Mercantil*) o 1832 (*Cartas Españolas*) (Trancón, 1993).

La fecha de cierre, 1845, se sitúa en el momento en que se pone de manifiesto la necesidad de elaborar una producción literaria netamente «original»<sup>11</sup>. Tal vez las dos primeras colecciones de relatos breves inequívocamente «originales» sean *La España caballeresca. Crónicas, cuentos y leyendas de la Historia de España* de José Muñoz Maldonado, *El Conde de Fabraquer*, y *Mil y una noches españolas*. La primera recoge tres novelas cortas históricas. La segunda es una colección periódica (publicada por entregas) que reúne textos de Gregorio Romero Larrañaga, José María de Andueza, Antonio Neira de Mosquera, Juan Eugenio Hartzenbusch y Francisco Corona Bustamente (Picoche, 1988), todos ellos de marcado corte «romántico»: dos tradiciones, una leyenda, una crónica y una novela fantástica.

La imprecisión es la nota habitual en la denominación del relato breve por estos años; en las publicaciones periódicas el término «cuento» y los de «novela», «historia», «novela en miniatura», «anécdota» y otros se utilizan indistintamente para referirse al género breve; la confusión terminológica puede refrendarse en preceptivas como la de Pedro Felipe Monlau (1842, pág. 200), en la que se llama a estas composiciones «cuentos, historietas, novelitas, anécdotas».

La concepción del cuento resulta difícil de determinar, puesto que los escritores no suelen realizar distinciones entre los géneros narrativos; se habla sobre la novela en general, dentro de la cual se incluye al cuento, forma narrativa más breve y vinculada a la tradición oral (anónimo, 1838). Esta tendencia es paralela a la que se manifiesta en las preceptivas literarias contemporáneas; así, en la de José Gómez Hermosilla el cuento es una forma literaria de procedencia oral (1826, págs. 81-82), escrita en prosa o en verso (*Ibid.*, págs. 82, 244-248), que se distingue de la novela únicamente por su extensión (pág. 80), y cuya definición es muy amplia: «Son siempre unas historias ficticias más o menos extensas, de empresas amorosas, hechos heroicos y maravillosos, sucesos trágicos, acontecimientos semejantes a los de la vida común, y aun aventuras puramente cómicas» (pág. 245).

La tipología del relato responde a tres modelos fundamentales: el relato de pura ficción (fantástico, maravilloso), el histórico y el de costumbres.

El relato fantástico es el más frecuente; presenta una diversidad de formas que pueden resumirse (Trancón, 1993, págs. 98-113) en cinco estructuras-tipo: lo fantástico-religioso, la premonición que se cumple, las apariciones, el pacto con Satán, y los objetos inanimados que cobran vida o tienen poder sobrenatural. En este tipo de cuento se utilizan de modo habitual dos ingredientes: el misterio y el terror<sup>12</sup>, con lo que se inserta en la vena negra y visionaria del Romanticismo

<sup>11</sup> Véase Antonio Flores, *El Laberinto*, 26 de octubre de 1844 («No hay una línea traducida en los 24 números que llevamos publicados»). García Castañeda, 1971, págs. 151-152, cita otro testimonio publicado en este mismo año: el de Wenceslao Ayguals de Izeo, que en el prospecto anunciador de *El Fandango* señala que es un «periódico nacional [...] puramente español, contra todo bicho extranjero».

<sup>12</sup> Las raíces de este tipo de relato, cuyo mejor exponente en la literatura decimonónica española es la *Galería fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza remiten, no sólo a la precedente novela gótica inglesa, sino también a la literatura áurea: la novela cortesana del xvii (Cuenca, 1984, pág. 108) y las refundiciones de las novelas cortas de Bandello realizadas por Boaiustuan y Belleforest bajo el título de *Histoires tragiques*, traducidas al español en 1589 bajo el título de *Historias trágicas ejemplares* (Krömer, 1979, págs. 193-194).



(Perugini, 1982, pág. 135). Ejemplos de relato fantástico menudean en revistas como *No me olvides*, *El Artista* (Pozzi, 1995), *El Correo de las Damas*, *El Pensamiento* y *La Crónica*, y por supuesto, en la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza.

Por su parte, los cuentos maravillosos, que se diferencian de los fantásticos porque en ellos lo sobrenatural se acepta de modo normal, sin que se produzca una quiebra brusca del orden natural, son menos frecuentes (Romero Tobar, 1995). Destacan entre ellos los de tema maravilloso cristiano, los folclóricos y los de ambientación oriental: por ejemplo, *Historia árabe. La azucena de Granada* (*El Correo de las Damas*, 1834); *Ben Kandir. Cuento oriental* (*El Iris*, 1841); *Abdhu! Adhel. Cuento del siglo XV* (*El Artista*, 1835).

Los relatos históricos son, junto con los fantásticos, los más numerosos. Resultan particularmente frecuentes los *revivals* medievalizantes (Nicolás Castor de Caunedo, *El castillo de Gauzon. Episodio de la Edad Media* [*Semanario Pintoresco Español*, 1844]; *La batalla de Alarcos. Episodio de la historia de España del siglo XII* [*La Crónica*, 1844]), pero la historia contemporánea se asume también en algunos cuentos (Antonio Ros de Olano, *Escenas de la guerra de Navarra* [*El Pensamiento*, 1841]; conde de Campo Alange, *Pamplona y Elizondo* [*El Artista*, 1835]).

Otro grupo de relatos, en fin, se orientan hacia la descripción de costumbres: por ejemplo, José María de Andueza, *Mariano. Novela de costumbres* (*Semanario Pintoresco Español*, 1840); Miguel de los Santos Álvarez, *Agonías de la Corte* (*El Iris*, 1841); Manuel María de Santa Ana, *Costumbres. Recuerdos de Andalucía. ¡Ni la Trinidad te salva!* (*El Laberinto*, 1844) (Brown, 1953a, págs. 27, 32-33; García Castañeda, 1971, págs. 115-120).

El medio de difusión fundamental del relato breve es la revista, seguida a distancia por el volumen de cuentos; además, esporádicamente se publican relatos en folletos independientes: por ejemplo, *El día de toros* (novela tercera de una «Colección de novelas escogidas de los mejores autores», publicada en León, Imprenta de D. Cándido Paramio, 1839); Antonio Ros de Olano, *El diablo las carga. Cuadro de costumbres. Año de mil ochocientos treinta y tantos* (1840). Por último, la transmisión oral del género, aunque probable, se halla aún precisada de investigaciones complementarias.

Las revistas (Le Gentil, 1909; Zavala, 1972b) son el medio fundamental de difusión del cuento romántico «original», ya que las colecciones de relatos se orientan primordialmente hacia la traducción. Entre las publicaciones que incluyen habitualmente relatos breves se cuentan *No me olvides* (Londres, José Joaquín de Mora-Pablo Mendíbil, 1824-1829/Madrid, Jacinto de Salas y Quiroga, 1837-1838), *El Correo de las Damas* (Madrid, 1833-1835), *El Artista* (Madrid, 1835-1836) y el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-1857).

En esta etapa el cuento literario convive, en el seno de la prensa periódica (*Semanario Pintoresco Español*), con dos formas breves muy próximas, la leyenda (histórica o popular, en prosa o en verso)<sup>13</sup> y la tradición (popular,

<sup>13</sup> Salvador Costanzo, en el prólogo a una composición titulada *Mapah* (*El Museo de las Familias*, 1864, número 33, págs. 260-263), define las leyendas en términos de «cuentos histórico-fabulosos, envueltos en el tupido velo de la oscuridad y el silencio de los tiempos más remotos». Esta definición únicamente hace referencia a la fuente histórica a la que

en prosa), que influirán en el desarrollo del cuento popular en los años siguientes.

En las revistas románticas los relatos van acompañados, con cierta frecuencia, de ilustraciones alusivas, reproducidas por medio de la litografía (*El Artista*), o de la xilografía (*Semanario Pintoresco Español*) (Artigas Sanz, 1953, págs. 99-167; Romero Tobar, 1990). Entre las publicaciones que incluyen ilustraciones referidas a los cuentos hay que citar el *No me olvides* de Mora-Mendíbil, el *Semanario Pintoresco Español*, *El Artista* y *El Museo de las Familias*, que suelen reproducir una o varias escenas significativas para el desarrollo de la trama, a menudo las más dramáticas: por ejemplo, el cuento de Eugenio de Ochoa *El castillo del espectro*, publicado en *El Artista* en 1835, se ilustra con una lámina en que se representa al protagonista arrojando por la ventana al noble que ha raptado a su prometida.

El procedimiento contrario es el de elaborar relatos al hilo de determinadas ilustraciones; por ejemplo, el *Observatorio Pintoresco* publica el 30 de julio de 1837 un relato titulado *Un pensamiento malo*, y el 15 de agosto de 1837 otro bajo el título de *Su pensamiento*, ambos inspirados en una misma imagen, de la que se dan dos interpretaciones distintas; en el último señala su autor: «No ha de seguir servilmente el artista el pensamiento del escritor; alguna vez ha de subordinarse éste al primero».

Por lo que se refiere a las colecciones de cuentos, la producción editorial es todavía escasa, y el predominio de las traducciones la nota más destacada. Entre éstas se cuentan algunas reediciones del xvii (Perrault, *Cuentos de hadas*, 1824) y, sobre todo, del xviii (las *Veladas de la quinta* de la condesa de Genlis, 1828-1829; los *Cuentos morales* de Marmontel, 1828-1829), pero también relatos contemporáneos en antologías (*Cuentos de duendes y aparecidos*, Londres, 1825; *Horas de invierno*, 1836-1837), y en colecciones de escritores individuales (Hoffmann, *Cuentos fantásticos*, 1839; Balzac, *Cuentos filosóficos*, 1844).

La agrupación de los relatos se hace, o bien en colecciones con marco (Francisco de Paula Mellado, *La tertulia de invierno*, 1829) o bien en colecciones de narraciones independientes (*Horas de invierno*; Agustín Pérez Zaragoza, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*), que agrupan episodios reales y de ficción; así, señala Pérez Zaragoza ([1831] 1977, pág. 49): «Si algunas novelas fundadas en la sana moral suelen producir efectos saludables en las criaturas, con mayor causa deberán lograrse éstos presentando acontecimientos verídicos, horrorosos, sorprendentes, como los que en esta obra se consagran a la virtud contra el vicio, tomados los unos de algunas obras, y los otros sacados de las diferentes historias de las naciones».

La nómina de autores de cuentos románticos es bastante más amplia que la que se deduce del sucinto panorama pergeñado por el P. Francisco Blanco García (1891-1894, I, págs. 299-301). Entre los españoles sólo unos pocos cultivan el

---

buena parte de las leyendas remiten; la otra es la tradición popular. Ambas las resume, unos años más tarde, Manuel Milá y Fontanals (1873, pág. 221): «Leyenda. Esta palabra, sinónima de lectura, se aplicó principalmente, en su origen, a la de narraciones piadosas, muchas veces históricas. Los modernos han designado con este nombre la narración poética de tradiciones populares, a menudo de carácter maravilloso».

género con cierta asiduidad: José Joaquín de Mora, Eugenio de Ochoa (Randolph, 1966, págs. 58-76), Antonio Ros de Olano (Cassany, 1980), Miguel de los Santos Álvarez y Jacinto de Salas y Quiroga se cuentan entre ellos. Pero la mayoría recalca en el cuento esporádicamente: por ejemplo, José Bermúdez de Castro, Clemente Díaz, José de Espronceda, Serafín Estébanez Calderón, Eduardo González Pedroso, Pedro de Madrazo, Ramón de Mesonero Romanos, Antonio Neira de Mosquera, Bartolomé Núñez de Arenas, Benito Vicetto Pérez.

La identificación de los escritores extranjeros resulta más problemática, dado que las revistas tienden a reproducir como anónimos los textos traducidos (así, *El Correo de las Damas* reproduce el 27 de noviembre de 1833, sin firma, el relato de Mérimée *El vaso etrusco*), a poner la rúbrica del traductor en lugar de la del autor original (el relato titulado *Yadeste*, firmado por Eugenio de Ochoa en *El Artista* y en el *No me olvides*, es de Balzac), o unas misteriosas siglas (el relato de Balzac *El verdugo* se publica en el *Semanario Pintoresco Español* en 1848 y en 1853 en *La Ilustración* bajo la firma R. G.; Anoll, 1985; García Castañeda, 1971, pág. 125). A pesar de todos estos artificios, pueden descubrirse los nombres de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann (*Revista de Teatros*, 1841), Washington Irving (*El Artista*, 1835; *La Crónica*, 1845), Charles Nodier (*Revista Europea*, 1837), Théophile Gautier (*Semanario Pintoresco Español*, 1840), Balzac (*El Artista*, 1835; *Semanario Pintoresco Español*, 1840) o George Sand (*Ómnibus Literario*, 1844), siendo Hoffmann, con diferencia, el que mayor repercusión alcanza entre los escritores españoles (Schneider, 1927).

Finalmente, hay que señalar la dificultad de deslindar, en este período, la producción original de las traducciones, puesto que los escritores españoles, con harta frecuencia, se apropian de relatos ajenos que incorporan a sus propias colecciones, traduciéndolos, refundiéndolos, adaptándolos, abreviándolos, ampliándolos o injertándolos con relatos propios: por ejemplo, Luis Alberto de Cuenca (1984) señala que las fuentes de la *Galería fúnebre* (1831) de Pérez Zaragoza son sucesos contemporáneos convenientemente aderezados, recopilaciones francesas y las *novelle* de Bandello traducidas por Belleforest; y José María de Andueza, *Aben-Zaide*, subtitula su volumen *Trabajos y miserias de la vida* (1842), «entretenimiento traducido y original».

### 7.8.3. La etapa 1845-1864

El año 1845 marca de algún modo, en la evolución del cuento, el comienzo de una nueva etapa que se prolonga hasta 1864, fecha esta última en que el importante número de colecciones publicadas apunta al «despegue» editorial del género breve. Lo más significativo de este período para la evolución del cuento es la «nacionalización» del género, a través de la forma del cuento popular.

La terminología aplicada al relato breve se halla muy diversificada, pero se aprecia una cierta reiteración del vocablo «cuento», que aparece de modo insistente al frente de colecciones y relatos. Entre las primeras, las de Hartzenbusch, *Cuentos varios*, 1852; Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, 1859; Alarcón, *Cuentos, artículos y novelas*, 1859, y Trueba, *Cuentos campesinos*, 1860. Y entre los relatos, los «cuentos populares» de Antonio de Trueba en *El*



*Museo Universal*; los «cuentos morales» de José Jiménez Serrano, Mesonero Romanos y Hartzenbusch en el *Semanario Pintoresco Español*; los «cuentos de niños» de Carlos Rubio en *El Museo Universal*, o los «cuentos de vieja» de Juan de Ariza en el *Semanario Pintoresco Español*. Los títulos de los de este último evidencian la voluntad de marcar distancias con respecto a la etapa romántica: «¡Qué títulos tan armoniosos regalan al respetable público las nacientes antorchas de la amena literatura; y así se guardarían todos ellos de poner al frente del más limado de sus artículos, «cuentos de vieja», como me guardaría yo de poner, en cabeza del peor pergeñado de los míos, *El fantasma de las tumbas* u otra altisonancia semejante» (Ariza, 1848, pág. 68).

Otros términos que se utilizan con cierta frecuencia son los de «anécdota» (Hartzenbusch, *La deuda olvidada. Anécdota contemporánea*, 1863), «episodio» (Alarcón, *El ángel de la guarda. Episodio de la Guerra de la Independencia*, 1859), «fantasía», «historia» y «novela» (Cayetano Rosell, *Novela. Cosme Loti, el hechicero*, 1847).

La concepción del cuento resulta fácil de esbozar en esta etapa, ya que contamos con las reflexiones de algunos escritores al respecto, por ejemplo, la de Eugenio de Ochoa en el artículo sobre *La gaviota* ([1849] 1979, págs. 332-333):

La novedad, la variedad, lo imprevisto y abundante de los acontecimientos, nos parece peculiar del *cuento*; la *novela* vive esencialmente de caracteres y descripciones [...] En media cuartilla de papel cabe holgadamente el argumento de cualquiera de éstas, y de otras muchas buenas novelas que podríamos citar; sólo que sometiéndolas a esa especie de compendiosa reducción, dejarían de ser *novelas*, y pasarían a ser *cuentos*.

Éstos —menos que los dramas— no exigen desarrollo ni comentario alguno: son meras narraciones de hechos que van pasando por delante de los ojos del lector como en una linterna mágica.

Por su parte, Fernán Caballero establece en su narrativa una distinción, muy productiva para la historia de los géneros breves, entre «cuento» y «relación»; el primero es una narración corta, de carácter popular y por lo general de procedencia oral, y la segunda un relato literario de mayores dimensiones que el cuento:

Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *nouvelles*, y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada llamamos *relaciones*, difieren de las novelas de costumbres (*romans de mœurs*, que son especialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración; esto es, en que son *aguadas* en lugar de miniaturas como las antedichas (1857, pág. 1).

En cuanto a la tipología del relato hay que destacar el predominio del cuento popular, tomado de la tradición oral y luego reelaborado literariamente (Anónimo, 1838; Chevalier, 1978, 1979), cuyo desarrollo se ve, sin duda, favorecido por dos factores: el influjo de las leyendas y tradiciones autóctonas y la traducción y difusión de cuentos populares alemanes en revistas

como *La Abeja* (Barcelona, 1859-1861) y el *Semanario Popular* (Madrid, 1862-1865). Los autores más traducidos son los hermanos Grimm; no obstante, en la prensa contemporánea se incluyen muchos relatos alemanes sin firma (*La náyade o ninfa de la fuente. Imitación de un cuento alemán*, en *La Ilustración*, 1850; *Ricardo y Margarita. Balada alemana*, en *El Mundo Pintoresco*, 1859).

El rasgo definitorio más característico del relato popular es su estrecha dependencia de la oralidad: en *Perico sin miedo* (Juan de Ariza, *Cuentos de vieja*, en *Semanario Pintoresco Español*, 1848) la criada ha de relatar un cuento cada noche al niño protagonista para que cene; en *Los maitines de Navidad* (José Soler de la Fuente, en *El Museo Universal*, 1860) un grupo de tertulianos se reúnen para contar, por turno, cuentos de vieja arreglados a la «decaída manera romántica»; en *Creo en Dios* (Antonio de Trueba, 1861) el narrador escucha de labios de un anciano la historia de Diego y la mayordoma (Sebold, 1989, págs. 43-52, 69-77). Pero además, los personajes suelen estar vinculados al mundo rural, su trama oscila entre lo lúdico y lo trágico, su finalidad es moral<sup>14</sup>, y su expresión lingüística marcadamente localista.

El relato fantástico sigue teniendo cierto éxito en las publicaciones periódicas, por ejemplo, en el *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración*, *El Museo de las Familias* y *El Museo Universal*. Si en la etapa anterior Hoffmann constituía el modelo indiscutible del género, ahora se impone Edgar Allan Poe, cuyas *Historias extraordinarias* se traducen en 1859 y 1860; Poe es un escritor poco frecuentado en la prensa (excepciones: *Sombra, Revelación magnética*, en *La América*, 1858-1859; *La verdad de lo que pasó en casa de Sr. Valdemar*, en *El Mundo Pintoresco*, 1860), pero conocido, ya que es objeto de imitaciones, por ejemplo, las de Vicente Barrantes en *El Mundo Pintoresco* en 1859: *¿Quién es él? Cuento (imitación de E. Poe)* y *El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe*.

El cuento maravilloso, en la línea del relato tradicional analizado por Vladimir Propp, continúa teniendo vigencia, aunque ahora parece orientarse hacia la forma del cuento para niños. La producción narrativa en este terreno es abundante: se publican algunas colecciones «originales» (Gregorio Urbano Dargallo, *Álbum de la Infancia*, 1849) y, sobre todo, traducidas (Cristóbal Schmid, *Cuentecitos para niños y niñas*, 1846; Madame d'Aulnoy, *Cuentos*, 1852; Charles Perrault, *Cuentos*, 1852). Se crean revistas infantiles, en las que colaboran conocidos escritores españoles como Fernán Caballero y Hartzenbusch (por ejemplo, *El Amigo de los Niños*, 1849, *El Museo de la Infancia*, 1851, y *La Educación Pintoresca*, 1857), y colecciones dedicadas a la difusión del cuento infantil («Biblioteca Económica de la Infancia», Barcelona, 1864; Bravo-Villasante, 1988,

---

<sup>14</sup> La finalidad moral es uno de los preceptos insoslayables del género breve en esta etapa. A esta finalidad se subordinan, por ejemplo, los cuentos publicados en revistas como *La Violeta* (1862-1866), los de Antonio de Trueba y de María del Pilar Sinués, los *Proverbios ejemplares* de Ruiz Aguilera y las relaciones de Fernán Caballero: «No obstante, aun para la creación de las relaciones nos confesamos tímidos, como tan instintiva e indispensablemente apegadas a la verdad, de la que decía Diderot que es la trinidad en las artes, dimanando de ella el bien que engendrará lo bello, que es el espíritu santo» (Caballero, 1857, pág. 1). Véase Ezama, 1995, pág. 49.

págs. 183-186). Además, aparecen cuentos para niños en las revistas ilustradas burguesas; por ejemplo, el de Juan de Ariza, *El caballo de los siete colores* (*Semanario Pintoresco Español*, 1848), el anónimo *La princesa Cenicienta* (*La Ilustración*, 1851) y los de hadas de Hans-Christian Andersen (*El Mundo Pintoresco*, 1860).

Finalmente, hay que señalar la presencia en la prensa de unas composiciones poéticas en prosa, por lo general subtituladas «baladas», de estilo muy cuidado, sin apenas hilo argumental (suelen ser historias amorosas) y cuya conceptualización genérica resulta discutible. Este tipo de composición responde, sin duda, al éxito de la balada germánica, una forma poética intermedia entre la fábula y el *lied*, con frecuencia traducida en prosa (Díez Taboada, 1961, págs. 37-48); no obstante, hay que recordar que es a principios del XIX cuando comienza a aparecer en Francia el poema en prosa, género que halla rápido acomodo en nuestra literatura a través de algunas leyendas becquerianas (Cernuda, 1975). Las composiciones de este tipo menudean en revistas como *La Ilustración* y *El Mundo Pintoresco*.

Los principales medios de difusión del género continúan siendo la revista y el volumen de relatos, a los que se añade ahora el diario. Además, esporádicamente se realizan ediciones exentas de relatos cortos: por ejemplo, en 1862 se edita en Cádiz, en la «Biblioteca de la Palma», el relato becqueriano *Maese Pérez el organista. Leyenda sevillana*, firmado por un tal C. de C.

Las revistas publican una cantidad importante de cuentos, en particular las grandes publicaciones del momento como *El Museo de las Familias* (1843-1867), *La Ilustración* (1849-1857), *El Museo Universal* (1857-1869), *La América* (1857-1886) o el *Semanario Pintoresco Español* (que se prolonga hasta 1857). Junto con el cuento se insertan en estas publicaciones buen número de tradiciones y leyendas; por ejemplo, las tradiciones madrileñas de Dionisio Chaulié en *El Museo de las Familias*, 1863-1865; las leyendas de José M.<sup>a</sup> Goizueta en *La España*, 1851; Gustavo Adolfo Bécquer en *El Contemporáneo*, 1860-1862, o Augusto Jerez Perchet en el *Semanario Popular*, 1864.

En las revistas el recurso a la anonimidad resulta cada vez menos habitual, y se incrementa la producción nacional de modo notable (así, *La América* publica, casi en exclusiva, relatos de autores españoles). Las traducciones sólo ocupan un importante espacio en publicaciones como el *Semanario Popular* y *La Abeja*, implicadas en la introducción de la literatura alemana en España, y en aquellas otras que muestran una estrecha vinculación con el modelo extranjero que les sirve de inspiración, como *El Museo de las Familias* (por ejemplo, el relato titulado *Coriolano II*, firmado por Maurice Deschastelus en el *Musée des Familles*, vol. 26, 1858-1859, aparece en *El Museo de las Familias* en 1859, bajo la firma de El Conde de Fabraquer).

Los volúmenes de cuentos no son muy abundantes, salvo en la fecha concreta de 1864. Se percibe un aumento de las colecciones de autores españoles, en las que, además, el término «cuento» comienza a aparecer de modo insistente.

De modo paralelo crecen las traducciones; se reeditan algunas colecciones (Voltaire, *Novelas*, 1845; Hoffmann, *Cuentos fantásticos*, 1847; Perrault, *Los cuentos de Perrault ilustrados por Gustavo Doré*, 1863) y se publican otras de escritores contemporáneos (Irving, *Cuentos de la Alhambra*, 1856; Poe, *Historias*



*extraordinarias*, 1859, 1860; Nodier, *Cuentos fantásticos*, 1863; Erckmann-Chatrian, *Cuentos de los Vosgos*, 1864). Los diarios incluyen cuentos sólo de modo esporádico, ya que en esta etapa el periodismo es fundamentalmente político, y las colaboraciones literarias no alcanzan la importante presencia que tendrán en la prensa del último cuarto del siglo. Los cuentos suelen insertarse en la zona destinada al folletín o en la sección de *Variedades*; en la primera incluye el diario *Las Novedades* (1860) las *Historias extraordinarias* de Poe, y *La Correspondencia de España* (1862) un volumen de *Cuentos escogidos de varios autores*; y en la segunda inserta *El Contemporáneo* las leyendas becquerianas.

La autoría de las colaboraciones diarísticas es, con frecuencia, difícil de señalar, ya que en los diarios, más aún que en las revistas, se recurre a la anonimía (sabido es que no llevan firma de autor las leyendas de Bécquer aparecidas en *El Contemporáneo*); en algún caso, incluso, se manifiesta la intención de ocultar el nombre del autor.

La nómina de autores que escriben cuentos por estos años es sensiblemente superior a la de la etapa anterior; en ella se pone de manifiesto el predominio indiscutible de la producción nacional sobre la traducida. Las firmas de autores españoles son numerosas, y se reiteran de unas publicaciones a otras; entre las más destacadas hay que señalar las de Alarcón, Bécquer, Agustín Bonnat, Fernán Caballero, José Muñoz Maldonado (El Conde de Fabraquer), Luis García de Luna, Ángela Grassi, Hartzenbusch, Luis Mariano de Larra, Ramón Rodríguez Correa, Antonio Ros de Olano, Carlos Rubio, Ventura Ruiz Aguilera, Faustina Sáez de Melgar, Miguel de los Santos Álvarez, María del Pilar Sinués y Antonio de Trueba.

En cambio, los nombres de escritores extranjeros constituyen un grupo mucho más reducido; aparecen los de Andersen, Dumas y Poe en *El Mundo Pintoresco*; Nathaniel Hawthorne, Alexander Pushkin y Charles Dickens en *La Ilustración*; Alphonse Karr, Charles Nodier, Dumas y Dickens en *Las Novedades*, o Musset en *El Contemporáneo*. Pero dada la tendencia a eludir el nombre del autor del original en las traducciones, muchas de ellas siguen figurando como anónimas o como obra del traductor: por ejemplo, Pedro Prado y Torres realiza para *La Ilustración* (29-VI-1857) una «libre versión del francés al castellano» de un relato titulado *El club de los consumidores de lachís*, cuyo autor, no señalado, es Théophile Gautier.

## Bibliografía

- ADAMS, Nicholson B.**, "A note on Larra's *El doncel*", *HR* 9 (1941), págs. 218-221.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de**, "De Villahermosa a la China", *Cosas que fueron*, Madrid, La Correspondencia de España (1871), págs. 353-362.
- Prólogo a Antonio ROS DE OLANO, *Poesías*, Madrid, Tello (1886).
- ALARCOS LLORACH, Emilio**, "Un romántico olvidado. Jacinto de Salas y Quiroga", *Cast* 2 (1941-1943), págs. 161-176; recogido en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar (1976).
- ALCALÁ GALIANO, Antonio**, *Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas*, ed. Vicente LLORENS, Madrid, Alianza (1969).
- ALMELA Y VIVES, Francisco**, *El editor don Mariano de Cabrerizo*, Valencia, CSIC (1949).
- ALONSO SEOANE, M.<sup>a</sup> José**, "Pastor Díaz y las ideas literarias en *De Villahermosa a la China*", *Alf* 2 (1984a), págs. 25-46.
- "La obra narrativa de Pablo de Olavide: un nuevo planteamiento para su estudio", *Axer* 11 (1984b), págs. 11-49.
- "Los autores de tres novelas de Olavide", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, vol. II, Sevilla, Universidad (1985a), págs. 1-22.
- "Aspectos del Romanticismo de Enrique Gil en *El señor de Bembibre*", *Alf* 3 (1985b), págs. 125-143.
- "Algunos aspectos de las ideas ilustradas de Olavide en las *Lecturas útiles y entretenidas*", *Alf* 4 (1986), págs. 215-228.
- "Nicomedes Pastor Díaz y Galdós: *De Villahermosa a la China* en los *Episodios nacionales*", en *Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*, Madrid, UCM (1989a), págs. 101-113.
- "Los últimos días de Diego de León en Nicomedes Pastor Díaz y en Galdós", *PhHis* 4, 1 (1989b), págs. 207-221.
- ALTADILL Y TEIXIDO, Antonio**, *Barcelona y sus misterios* [1860], ed. Antonio COMAS, Barcelona, Taber (1969).
- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael**, "Don Manuel Fernández y González", *Arte y realidad*, Barcelona, Cervantes (1921), págs. 142-151.
- ALVAR, Manuel**, *Aragón: literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico (1976).
- ÁLVAREZ, Miguel de los Santos**, *Tentativas literarias. Cuentos en prosa*, Madrid, Rivadeneira (1921); 1.<sup>a</sup> ed., 1840.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y en España", *ALEUA* 2 (1983), págs. 5-23.
- "Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica", *Rom* 3-4 (1988), págs. 9-16.
- *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991).
- AMORÓS, Andrés**, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus (1968).
- AMUSCO, Alejandro**, "La poesía de Antonio Ros de Olano", *ALEUA* 2 (1983), págs. 25-56.

- ANDIOC, René**, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia y Fundación Juan March (1976), 2.<sup>a</sup> ed. 1987; 1.<sup>a</sup> cd. francesa, 1970.
- ANDRENIO [Eduardo Gómez de Baquero]**, *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino (1924).
- ANDRÉS ALONSO, Rosa M.<sup>a</sup>**, y **CALVO CARILLA, José L.**, “La Vida de Pedro Saputo”, en *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara (1985), págs. 57-74.
- ANGUIANO, José A.**, *Investigación de Braulio Foz*, Zaragoza, Servicio de Formación y Seminarios (1961).
- ANOLL VENDRELL, Lidia**, “Balance de las traducciones españolas de la obra de Balzac”, *CTI* 4 (1984), págs. 119-125.
- “El verdugo de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle”, *RLComp* 235 (1985), págs. 291-297.
- “Las traducciones de la obra de Balzac en la prensa periódica española del siglo XIX (I)”, *CTI* 8-9 (1987), págs. 237-246.
- “Las traducciones de la obra de Balzac en la prensa periódica española del siglo XIX (II)”, *CTI* 10 (1988), págs. 69-76.
- ANÓNIMO**, “De la novela en general”, *SPE* 1, 3 (1838), págs. 817-819.
- ARAGÓN, M.<sup>a</sup> Aurora**, “Traducciones de obras francesas en la *Gaceta de Madrid* entre 1790 y 1799”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 261-269.
- ARCO, Ricardo del**, “Un gran literato aragonés olvidado: Braulio Foz”, *AFA* 5 (1953), págs. 7-103.
- ARIZA, Juan de**, “Cuentos de vieja”, *SPE* 4, 13 (1848), págs. 67-70.
- ARTIGAS SANZ, M.<sup>a</sup> Carmen**, *El libro romántico en España*, vol. I, Madrid, CSIC (1953).
- “La obra de Francisco de Paula Mellado, fecundo y ejemplar impresor en el Romanticismo”, *RABM* 73 (1966), págs. 5-26.
- ASENSIO, José M.<sup>a</sup>**, *Fernán Caballero*, Madrid, La España Moderna, s. a.
- ATKINSON, Nora**, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, París, Nizet-Bastard (1929).
- AVECILLA, Pablo [Alonso de la]**, *Pizarro en el siglo XVI. Novela histórica*, Madrid, Imprenta de S. Ormaña (1845).
- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao**, *El Tigre del Maestrazgo, o sea de grumete a general*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco y Hermanos (1846-1848), 2 vols.
- *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco y Hermanos (1855), 2 vols.
- *La justicia divina o el hijo del deshonor*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco y Hermanos (1859).
- *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, Barcelona, Taber (1969).
- BAKER, Edward**, “El comercio y la novela en el Madrid del siglo XIX”, en *Literatura y espacio urbano*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1994), págs. 45-58.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.**, “El cuento popular en el siglo XIX (Fernán Caballero, Luis Coloma, Narciso Campillo, Juan Valera)”, *AUMur* 43 (1984-1985), págs. 361-380.



- BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949).
- *Barroco y romanticismo. (Dos ensayos)*, Murcia, Universidad (1950).
  - “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. V, Barcelona, Vergara (1958), págs. 55-143.
  - *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, ed. Ana L. BAQUERO ESCUDERO, Madrid, CSIC (1992).
- BASSAGODA, Roger**, *Fernán Caballero. Cartas desconocidas*, Montevideo, s. e. (1940).
- BAZO CASTELLANOS, Paula; SIBOLD, Mónica, y STOLL, Edith**, “Particularidad de *El señor de Bembibre* como novela romántica”, en Georges GÜNTERT y José Luis VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 167-175.
- BELINSKI, Vissarion**, *Les mystères de Paris. Novel by Eugène Sue; Selected philosophical works*, Moscú, Foreign Languages Publishing House (1956), págs. 340-349.
- BELLINI, Giuseppe**, “El triste doncel de don Enrique el Doliente”, *QLII* 5 (1986), págs. 5-14.
- BENÍTEZ, Rubén**, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Madrid, Porrúa Turanzas (1979).
- “El viaje de Sarmiento a España”, *CHA* 407 (1984), págs. 5-34.
  - “Vargas. Novela española de Blanco White”, *ALEUA* 11 (1995), págs. 89-106.
- BERATARRECHEA, Juan B.**, “Estado actual de la literatura en España”, *REIE* 4 (1845), págs. 404-414.
- BERGAMÍN, José**, *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak (1972).
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador**, “Crítica literaria: de la novela moderna”, *SPE* 19 (1840), págs. 150-151.
- BERZOSA, Manuel A.**, Prólogo a Antonio ROS DE OLANO. *El doctor Laiñuela. Episodio sacado de las memorias inéditas de un tal Josef*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano (1863).
- BESER, Sergio** (ed.), Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Barcelona, Laia (1982).
- BIANCHINI, Angela**, *Il romanzo d'appendice*, Turín, ERI (1969).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, y ZAVALA, Iris M.**, “Folletín, novela, realismo”, en *Historia social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid, Castalia (1986), págs. 115-122, 126-127.
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*. Madrid, Sáenz de Jubera Hnos. (1891-1894), 3 vols.; 2.ª ed., 1899-1904; 3.ª ed., 1909.
- BLANCO WHITE, José María**, *Vargas: A tale of Spain*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy (1822), 2 vols. Traducción española: Vargas, ed. Rubén BENÍTEZ, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1995).
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente**, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar (1976).
- *Hijo de poeta*, en Paul SMITH (ed.), *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo (1982), págs. 97-101.
- BOTREL, Jean-F.**, “La novela por entregas: unidad de creación y de consumo”, en Jean-F. BOTREL y Serge SALAÜN (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974), págs. 111-155.

- BOTREL, Jean-F.**, "Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration", en *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles*, Grenoble, Université (1977), págs. 103-121.
- "L'oeuvre espagnole de Paul Féval", en *Paul Féval. 1816-1887*, Rennes, Bibliothèque Municipale (1987), págs. 89-101, 127-131.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, *Historia y antología de la literatura infantil universal*, vol. I, Valladolid, Miñón (1988).
- BROWN, Reginald F.**, *La novela española: 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1953a).
- "Salas y Quiroga. *El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas. Madrid, 1848*", *BHS* 30, 117 (1953b), págs. 32-40.
- BROWN BOURLAND, Carolyn**, *The short story in Spain in the Seventeenth century with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, Nueva York, Burt Franklin (1927); 2.<sup>a</sup> ed., 1983.
- BUCK, Donald C.**, "Mimesis e historicidad: la novela *medieval* romántica", *Rom* 3-4 (1988), págs. 153-156.
- BUENDÍA, Felicidad** (ed.), *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar (1963).
- BUESA OLIVER, Tomás**, "Documento sobre la prisión de Braulio Foz en la Aljafería", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. IV, Madrid, Gredos (1987), págs. 105-121.
- CABALLERO, Fernán [Cecilia Böhl de Faber]**, *Relaciones*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado (1857).
- *Obras completas*, ed. José M.<sup>a</sup> CASTRO Y CALVO (BAE CXXXVI-CXL), Madrid, Atlas (1961), 5 vols.
- *Cuadros de costumbres*, ed. José HESSE, Madrid, Taurus (1965).
- *Cuentos andaluces*, ed. Andrés SORIA, Madrid, Alcalá (1966).
- *Elia o España treinta años ha [1814]*, ed. José F. MONTESINOS, Madrid, Alianza (1968a).
- *La gaviota*, ed. María MARTÍNEZ DEL PORTAL, Barcelona, Bruguera (1968b).
- *La familia de Alvareda*, ed. Ernesto JAREÑO, Salamanca, Anaya (1971).
- *La gaviota*, ed. Julio RODRÍGUEZ-LUIS, Barcelona, Labor (1972).
- *La gaviota*, ed. Juan ALCINA FRANCH, Barcelona, Aubí (1974).
- *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares*, ed. Carmen BRAVO-VILLASANTE, Madrid, Novelas y Cuentos (1978).
- *La familia de Alvareda*, ed. Julio RODRÍGUEZ-LUIS, Madrid, Castalia (1979).
- *La gaviota*, ed. Carmen BRAVO-VILLASANTE, Madrid, Castalia (1982a).
- *Clemencia*, ed. Julio RODRÍGUEZ-LUIS, Madrid, Cátedra (1982b).
- *Cuentos de encantamiento*, ed. Teresa LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, Madrid, Espasa Calpe (1986).
- *La gaviota*, ed. Enrique RUBIO CREMADES, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- CABRERIZO, Mariano de**, *Memorias de mis vicisitudes políticas desde 1820 a 1836*, Valencia, Cabrerizo (1856).
- CALVO CARILLA, José L.**, "Homenaje a Braulio Foz. Introducción y apéndices bibliográficos", *CEB* 15-16 (1985a), págs. 13-28, 151-166.
- "Pedro Saputo y las monjas: una convivencia respetuosa", *CEB* 15-16 (1985b), págs. 139-147.

**CALVO CARILLA, José L.**, *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses (1992).

**CAMPOS, Jorge** (ed.), Enrique GIL Y CARRASCO, *Obras completas* (BAE LXXIV), Madrid, Atlas (1954).

**CANO MALAGÓN, Luz**, *Patricio de la Escosura. Vida y obra literaria*, Valladolid, Universidad (1989).

**CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio**, *El solitario y su tiempo. Biografía de don Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*, Madrid, Colección de Escritores Católicos (1883), 2 vols.

**CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles**, *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*, Sevilla, Caja San Fernando (1990).

**CARNERO, Guillermo**, "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del siglo XIX", *Íns* 318 (1973), págs. 1, 14-15.

— "El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber", *BH* 76, 3-4 (1974), págs. 265-285.

— *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978a).

— "Notas sobre el archivo de Böhl de Faber del Puerto de Santa María", *BRAE* 58, 214 (1978b), págs. 373-379.

— "Une contribution à l'histoire des idées esthétiques dans l'Espace du début du XIXe siècle: un texte inconnu d'Antonio Alcalá Galiano", *MCV* 16 (1980), págs. 291-308.

— "Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft", *HR* 50, 2 (1982a), págs. 133-142.

— "Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro", *AUAHM* 2 (1982b), págs. 291-317.

— *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983).

— "Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber en el Ministerio español de Asuntos Exteriores", *ALEUA* 3 (1984), págs. 159-186.

— (ed.), Vicente MARTÍNEZ COLOMER, *El Valdemaro (1792)*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1985), págs. 9-44.

— "Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", *Rom* 3-4 (1988), págs. 23-29.

— (ed.), Pedro MONTENGÓN, *El Rodrigo. Eudoxia. Selección de Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1990a), 2 vols.

— "El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español", *CTC* 5 (1990b), págs. 125-139.

— (ed.), Montengón, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1991).

— (ed.), Gaspar ZAVALA Y ZAMORA, *La Eumenia. Oderay*, Barcelona, Sirmio y Universidad de Alicante (1992).

— "La holandesa de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español", en *Ex Libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 517-539.

**CARO BAROJA, Julio**, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente (1969).

— *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente (1974).



- CARRILLO, Víctor**, “Radiografía de una colección de novelas a mediados del siglo XIX («El Novelista Universal», de la Sociedad Literaria)”, en Manuel TUNÓN DE LARA y Jean-F. BOTREL (eds.), *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Madrid, Edicusa (1974), págs. 159-177.
- “Marketing et édition au XIXe siècle. La Sociedad Literaria de Madrid (étude d’approche)”, en VV. AA., *L’infra-littérature en Espagne au XIXe et XXe siècles*, Grenoble, Universidad (1977), págs. 7-101.
- CASSANY, Enric** (ed.), Antonio ROS DE OLANO, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Barcelona, Laia (1980).
- CASTELAR, Emilio**, “Reflexiones sobre la literatura con motivo de *El doctor Lañuela*, por Ros de Olano”, *LDem* (24-IV-1864), pág. 1.
- CASTRO Y CALVO, José M.<sup>a</sup>** (ed.), Nicomedes Pastor DÍAZ, *Obras completas* (BAE CCXXVII, CCXXVIII, CCXLI), Madrid, Atlas (1969-1970), 3 vols.
- CAZOTTES, Gisèle**, “Torcuato Tárrago y Mateos: un émule espagnol de Jules Verne”, *Iris* 2 (1986), págs. 15-40.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1915-1922), 14 vols. Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1972).
- CERNUDA, Luis**, “Bécquer y el poema en prosa español” (1959), en Derek HARRIS y Luis MARISTANY (eds.), *Prosa completa*, Barcelona, Barral (1975), págs. 984-993.
- CHAO ESPINA, Enrique**, *Pastor Díaz, dentro del Romanticismo*, Madrid, CSIC (1949).
- “Amor y Romanticismo. En torno a Pastor Díaz”, *De Galicia en el pasado siglo XIX*, Ortigueira, Fojo (1971), págs. 381-429.
- (ed.), Nicomedes Pastor DÍAZ, *De Villahermosa a la China*, Salamanca, Anaya (1972).
- CHARNON-DEUTSCH, Lou**, *The Nineteenth century Spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, Londres, Támesis (1985).
- *Narratives of desire: XIXth century Spanish fiction by women*, Filadelfia, Pennsylvania State University (1994).
- CHEVALIER, Maxime**, “Inventario de los cuentos folclóricos recogidos por Fernán Caballero”, *RDTP* 24 (1978), págs. 49-65.
- “Pour les sources des fables d’Hartenbusch”, *BHi* 81 (1979), págs. 301-310.
- “Cuento folclórico y literatura del siglo XIX”, *Actus VII CIH*, Roma, Bulzoni (1982), págs. 325-333.
- “Cuentos folclóricos en la *Vida de Pedro Saputo*”, *CEB* 15-16 (1985), págs. 131-136.
- CHURCHMAN, Philip H.**, “The beginnings of Byronism in Spain”, *RHi* 23 (1910), págs. 333-410.
- CHURCHMAN, Philip H.**, y **PEERS, Edgar A.**, “A survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain”, *RHi* 55 (1922), págs. 227-310.
- COLOMA, Luis**, *Recuerdos de Fernán Caballero*, Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús, s. a.
- COLONGE, Chantal**, “George Sand en Espagne: ses traductions, ses lecteurs”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad de Lille III (1980), págs. 49-61.

- CORBERA, Carolina**, *Dulce ocaso. (Biografía de Fernán Caballero)*, Madrid, Lincor (1962).
- CORONADO, Carolina**, *Paquita. Adoración*, San Fernando, Imprenta y Librería Española (1850).
- *La Sigea*, Madrid, Anselmo Santa Coloma (1854), 2 vols.
- *La rueda de la desgracia. Manuscrito de un conde*, Madrid, Imprenta M. Tello (1873).
- CORTADA Y SALA, Juan**, *El templario y la villana*, Barcelona, Brusi (1840), 2 vols.
- CORTON, Antonio**, “Ros de Olano y su tiempo”, *Pandemonium. (Crítica y sátira)*, Palencia, Victoriano Juárez (1889), págs. 163-174.
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipográfica de Archivos (1930).
- CUENCA, Luis A. de**, “La literatura fantástica española del siglo XVIII”, *CHA* 410 (1984), págs. 107-118.
- DEFOURNEAUX, Marcelin**, *Pablo de Olavide ou l’afrancesado (1725-1803)*, París, PUF (1959).
- DEMERSON, Paula**, *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Universidad (1976).
- DÉROZIER, Albert**, *Escritores políticos españoles (1789-1854)*, Madrid, Turner (1975).
- Reseña de Robert MARRAST, *José de Espronceda et son temps*, *BHi* 78 (1976), págs. 388-392.
- “A propos des origines du roman historique en Espagne á la mort de Ferdinand VII”, en VV. AA., *Recherches sur le roman historique en Europe. Siècles XVIII-XIX (I)*, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977), págs. 83-107.
- DÍAZ, Nicomedes Pastor**, *Obras completas* (BAE CCXXVII, CCXXVIII, CCXLI), Madrid, Atlas (1969-1970), 3 vols.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.<sup>a</sup>**, “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)”, *FM* 5 (1961), págs. 21-55.
- DÍEZ TABOADA, M.<sup>a</sup> Paz**, “Tema y leyenda en *El lago de Carucedo* de Enrique Gil y Carrasco”, *RDTP* 43 (1988), págs. 227-238.
- DOLLÉANS, Edouard**, *Historia del movimiento obrero*, Buenos Aires, Eudeba (1960).
- DUFOUR, Gérard** (ed.), *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1987).
- ECO, Umberto** (ed.), Eugenio SUE, *Misteri di Parigi*, Milán, Sugar (1965), 2 vols.
- EL TÍO CIGÜEÑA [Juan Mieg]**, *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela (1838).
- ELORZA, Antonio**, *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza (1970).
- ENGLEKIRK, John Eugene**, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas (1934); 2.<sup>a</sup> ed., Nueva York, Russell & Russell (1972).
- ESPRONCEDA, José de**, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1973).

- EZAMA GIL, Ángeles**, "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *EC* 8, 2 (1995), págs. 41-51.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy**, "Braulio Foz, periodista", *CEB* 15-16 (1985), págs. 31-50.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel**, Prólogo a Miguel AGUSTÍN PRÍNCIPE, *La casa de Pero-Hernández*, Madrid, Imprenta de D. Baltasar González (1848).
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel**, *Los desheredados*, Madrid, Manini Hermanos (1865).
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio**, *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*, Madrid, UCM (1992), 2 vols.
- FERRER DEL RÍO, Antonio**, *Galería de la Literatura Española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado (1846).
- "Don Julián Romea y su época en el teatro", *RE* 3 (1868), págs. 608-627.
- FERRERAS, Juan I.**, *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus (1972).
- *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1833)*, Madrid, Taurus (1973).
- *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus (1976).
- *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1979).
- FOSTER, James R.**, *History of the pre-romantic novel in England*. Ed. facsímil, Nueva York, Kraus Reprint (1966).
- FOZ, Braulio**, *Plan y método para la enseñanza de las Letras Humanas*, Valencia, Muñoz y Cía. (1820).
- *El verdadero derecho natural*, Valencia, Jimeno (1832), 2 vols.
- *Vida de Pedro Saputo, natural de Almodévar, hijo de una mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra*, Zaragoza, Roque Gallifa (1844).
- FRADEJAS LEBRERO, José**, *Antonio Ros de Olano*, en *Ciclo de Conferencias: Americanos en Madrid*, núm. 19, Madrid, Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños (1988).
- FRAGUERO GUERRA, Carmen**, *Romanticismo y novela. Estudio de "El Patriarca del Valle"*, Córdoba, Universidad (1989). Edición en microficha.
- FUENTES CRUZ, Adalberto**, *Drama de la Pasión. Como se representa en Milta Alta (sobre "El mártir del Gólgota")*, México, El Libro Diario (1949).
- GALLEGO DÍAZ, Francisco** (ed.), Enrique GIL Y CARRASCO, *El señor de Bemibre*, Barcelona, Plaza & Janés (1985).
- GANGUITA, Elvira**, "Braulio Foz y los clásicos", *CEB* 15-16 (1985), págs. 51-62.
- "Última etapa de la *Vida de Pedro Saputo*. Entre picaresca y utopismo", en *ATHLON. Satira grammatica in honorem Francisco Rodríguez Adrados*, vol. II, Madrid, Gredos (1987), págs. 271-277.
- GARCÍA, Ceferino**, "Elvira, Hernán Pérez y Macías", en *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 99-107.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, "Fuentes históricas y literarias de *La vuelta al mundo de la Numancia*", *AG* 18 (1983), págs. 111-123.



- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, "El Pensamiento y los amigos de Espronceda", *BBMP* 46 (1968), págs. 347-348.
- *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press (1971).
  - *Don Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*, Santander, Diputación (1978).
  - *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL (1979).
  - "La Inquisición, tema literario de la novela de la emigración (1800-1837)", *QLII* 6, 1 (1987), págs. 23-35.
  - *Valentín de Llanos (1795-1885) y los orígenes de la novela histórica*, Valladolid, Diputación (1991).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz**, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus (1973).
- *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor (1983).
- GARCÍA TEJERO, Alfonso**, *El Romancero histórico. Vidas de españoles célebres*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Francisco Abienzo (1859).
- GASTÓN BURILLO, Rafael**, *Caracteres espirituales aragoneses en la obra de Don Braulio Foz "Vida de Pedro Saputo"*, Zaragoza, Octavio y Félez (1951); reproducido en Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Guara (1980), págs. 345-395.
- GIES, David T.**, "Don Juan contra Don Juan: apoteosis del Romanticismo español", en *Actas VII CIH*, vol. I, Roma, Bulzoni (1982), págs. 545-551.
- "Larra, *La galería fúnebre* y el gusto por lo gótico", *Rom* 3-4 (1988), págs. 60-68.
- GIL CREMADES, Juan J.**, "Braulio Foz, tratadista de *Derecho Natural*", en *Homenaje a Braulio Foz*, *CEB* 15-16 (1985), págs. 81-110.
- GIL Y CARRASCO, Enrique**, *El señor de Bembibre*, Madrid, Imprenta de D. Francisco de Paula Mellado (1844).
- GIL Y CARRASCO, Eugenio**, *Un ensueño. Biografía de su hermanito Enrique*, León, Viuda e Hijos de Muñoz (1855).
- GIL Y ZÁRATE, Antonio**, *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica*, Madrid, Imprenta y Librería de Ignacio Boix (1844), 2 vols.
- GODZICH, Wlad, y SPADACINI, Nicholas**, "Popular culture and Spanish literary history", en *Literature among discourses. The Spanish Golden Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1986), págs. 41-61.
- "The course of literature in the Nineteenth-century Spain", en *The crisis of institutionalized Literature in Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute (1988), págs. 9-34.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**, *Dos mujeres; Obras*, vol. I, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda (1914).
- *Sab*, Salamanca, Anaya (1970)
  - *Guatinozún*, ed. Mary CRUZ, La Habana, Editorial Letras Cubanas (1979).
  - *Obras*, ed. José María CASTRO Y CALVO, vols. IV y V (BAE CCLXXXVII-CCLXXXVIII), Madrid, Atlas (1981).
- GÓMEZ HERMOSILLA, José M.**, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real (1826), 2 vols.

- GOMIS MARTÍ, M.<sup>a</sup> del Pilar** (ed.), Estanislao de Kotska VAYO, *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, Sabadell, Caballo-Dragón (1986).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio**, *Historia de la Literatura Española. Edad Moderna*, Nueva York, Las Américas (1965).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1808-1833*, Madrid, Tipográfica de Archivos (1934-1941), 3 vols.
- “Walter Scott y la censura gubernativa”, *RBAM* 4 (1927), págs. 147-166; *Entre dos siglos. Estudios literarios. (Segunda serie)*, Madrid, CSIC (1943a), págs. 277-310.
- “Meléndez Valdés y la literatura de cordel”, *Entre dos siglos. Estudios literarios. (Segunda serie)*, Madrid, CSIC (1943b), págs. 181-211.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto**, “Andalucía en la obra narrativa de Fernán Caballero”, en *La imagen de Andalucía en la literatura de la España contemporánea (1840-1916)*, Cádiz, Universidad (1992), págs. 21-25.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, Francisco J.**, *Vida y obra de Antonio Ros de Olano*, Valladolid (1979). Tesis doctoral inédita.
- GORLERO, Christine**, y **MIQUEL Y VAL, José L.**, “El amor y la política en *Sancho Saldaña*”, en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 143-153.
- GOY, José M.<sup>a</sup>**, *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y sus escritos*, Astorga, Imprenta de Magín Revilla (1924).
- GRAMSCI, Antonio**, “Letteratura popolare”, *Opere. Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi (1954), págs. 103-142.
- GRASSI, Ángela**, *El primer año de matrimonio. Cartas a Julia*, Barcelona, Salvador Mañero, s. a.
- *El bálsamo de las penas*, Valencia, Imprenta católica de Piles (1874).
- *El copo de nieve*, ed. Íñigo SÁNCHEZ LLAMA, Madrid, Castalia (1992).
- GUINARD, Paul J.**, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1973).
- GULLÓN, Ricardo**, *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, Ínsula (1951); 2.<sup>a</sup> ed., 1989.
- GÜNTERT, Georges**, “Estrategias narrativas en *El doncel de don Enrique el Doliente*”, en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 37-61.
- GÜNTERT, Georges**, y **VARELA, José L.** (eds.), *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Madrid, UCM (1986).
- GYSI, Martín**, “Saber e imaginación en *Sancho Saldaña*”, en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 155-163.
- GYSI-THEILER, Simone**, “Elvira y la imaginación poética”, en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 85-98.
- HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1894). Ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional y Ollero Ramos (1993).

- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, Prólogo a Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas matritenses*; 5.<sup>a</sup> ed., Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (1851).
- HATZFELD, Helmut**, “La expresión de *lo santo* en el lenguaje poético del Romanticismo español”, *AOR* 2 (1929), págs. 271-336.
- HEINERMANN, Theodor**, *Cecilia Böhl de Faber y Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Espasa Calpe (1944).
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Francisco**, *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González*, Madrid, Biblioteca Atlántico (1931).
- HERRERO, Javier**, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos (1963).
- HIDALGO, Dionisio**, *Diccionario general de bibliografía española*, vol. I, Madrid, Imprenta Escuelas Pías (1862). Ed. facsímil. Hildesheim y Nueva York, G. Olms Verlag (1973).
- HORTELANO, Benito**, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe (1936).
- HÚMARA Y SALAMANCA, Rafael**, *Raniero, conde de Lucena*, París, Bossange (1828).
- ISO ECHEGOYEN, José J.**, “El Arte Latino de Braulio Foz”, *CEB* 15-16, Borja (1985), págs. 63-70.
- KILLEN, Alice**, *Le roman terrifiant ou roman noir*, París, Champion (1967).
- KIRKPATRICK, Susan**, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*, Madrid, Cátedra (1991).
- KLIBBE, Lawrence**, *Fernán Caballero*, Nueva York, Twayne (1973).
- KNOX, Robert B.**, “La mariposa negra and The raven. Nicomedes Pastor Díaz”, *Sym* 9 (1957), págs. 111-116.
- KOCH, Jürg**, “Paisaje y caminante: hacia una nueva lectura de *Sancho Saldaña*”, en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 129-141.
- KRÖMER, Wolfgang**, *Fornas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos (1979).
- LABANDEIRA, Amancio**, “Adiciones y precisiones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *BMC* 1 (1980), págs. 287-321.
- “Adiciones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *CILH* 4 (1982), págs. 41-91.
- “Identificaciones en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *REHA* 16 (1982), págs. 379-390.
- “Precisiones biográficas y bibliográficas en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *CILH* 6 (1984), págs. 7-14.
- “Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. I, Madrid, FUE (1986), págs. 169-203.
- LAFARGA, Francisco**, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad (1982). Traducción francesa: *Voltaire en Espagne*, Oxford, Voltaire Foundation (1989).



**LANERO, Juan José; SANTOYO, Julio César, y VILLORIA, Secundino**, "Cincuenta años de traductores, críticos e imitadores de Edgar Allan Poe (1857-1913)", *Liv* 3 (1993), págs. 159-184.

**LARRA, Mariano José de**, *El doncel de don Enrique el Doliente*, Madrid, Recpullés (1834), 4 vols.

— "*Panorama matritense*. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por *Un Curioso Parlante*", *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. II (BAE CXXVIII), Madrid, Atlas (1960a), págs. 130-134, 236-242.

— "Horas de invierno", *El Español* (25-XII-1836); *Ibíd.*, vol. II (1960b), págs. 289-291.

— "Réplica a un comunicante de *El Vapor*", *Ibíd.*, vol. I (BAE CXXVII) (1960c), págs. 235-236.

— "Primera representación de la comedia nueva titulada *Lisonja a todos*", *Ibíd.*, vol. I, págs. 237-238.

**LATASSA Y ORTÍN, Félix**, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por Miguel Gómez Uriel*, vol. III, Zaragoza, Imprenta de C. Ariño (1884-1886), págs. 522-524.

**LE GENTIL, Georges**, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*, París, Hachette (1909).

**LECUYER, Marie-Cl.**, "Feuilletons et feuilletonistes en Espagne sous Isabelle II", *Iris* (1993), págs. 157-182.

**LEAL INSUA, Francisco**, *Pastor Díaz, príncipe del Romanticismo*, Lugo, Castro (1943).

**LEDDA, Giuseppina**, "Il romanzo storico di Gil y Carrasco", *MSI* (1964), págs. 133-146.

**LEVY, Maurice**, *Le roman "gothique" anglais. 1764-1824*, Toulouse, Universidad (1968).

**LITVAK, Lily**, "Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1895", *ALEUA* 4 (1985), págs. 183-195.

**LLORENS, Vicente**, "*Ramiro, conde de Lucena* (1823)", *RHM* 31 (1965), págs. 286-293; *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente (1967).

— *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia (1968).

— (ed.), José M.<sup>a</sup> BLANCO WHITE, *Antología de obras en español*, Barcelona, Labor (1971).

**LOMBA Y PEDRAJA, José R.**, *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y su obra literaria*, Madrid, Sucesores de Hernando (1915).

**LÓPEZ ARGÜELLO, Alberto**, *Epistolario de Fernán Caballero*, Barcelona, Juan Gili (1922).

**LÓPEZ ESTRADA, Francisco**, "Una biografía compartida. Fernán Caballero y el torbellino romántico", *AHis* 48-49 (1969), págs. 319-334.

**LÓPEZ SOLER, Ramón**, *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo (1830), 3 vols.

— *El pirata de Colombia*, Valencia, Oficina de López (1832).

**LUKACS, George**, "Marx e il problema della decadenza ideologica", en *Il marxismo e la critica letteraria*, Turín, Einaudi (1964), págs. 148-213.

— *La novela histórica*, México, Era (1966).

- MACRÌ, Oreste**, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravena, Longo Editore (1976).
- MAINER, José C.**, "La literatura", en *Los aragoneses*, Barcelona, Istmo (1977), págs. 81-110.  
— "Del Romanticismo en Aragón: *La Aurora* (1839-1841)", en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, Cátedra (1983), págs. 303-315.
- MARAVALL, José A.**, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel (1975).
- MARCO, Joaquín**, "Notas a una estética de la novela española (1795-1842)", *BRAE* 46 (1966), págs. 113-124; recogido en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber (1969a), págs. 27-44.  
— Reseña de José F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*, *ER* 6 (1957-1958), págs. 186-190; recogido con el título "Acerca de la introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX", en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber (1969b), págs. 45-54.  
— "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)", en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber (1969c), págs. 73-95.  
— (ed.), Wenceslao AYGUALS DE IZCO, *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, Barcelona, Táber (1969d), págs. 7-22.  
— *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1977), 2 vols.
- MARRAST, Robert**, *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme*, París, Klincksieck (1974). Traducción española: *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, Barcelona, Crítica (1989).  
— "Ediciones perpiñanesas de Walter Scott en castellano (1824-1826)", *Rom* 3-4 (1988), págs. 69-80.
- MARTÍN ZORRAQUINO, M.<sup>a</sup> Antonia**, "Aspectos lingüísticos de la novela histórica española (Larra y Espronceda)", en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 179-210.
- MARX, Carlos**, *Revolución en España*, Barcelona, Ariel (1973).
- MARX, Carlos**, y **ENGELS, Federico**, *The holy family*, Moscú, Foreign Languages Publishing House (1956), págs. 340-349.
- MATURANA, Vicenta**, *Sofía y Enrique*, Madrid, Imprenta de la viuda de Villalpando (1829), 2 vols.
- MAZZEI, Pilade**, *La poesía di Espronceda*, Florencia, La Nuova Italia (1935).
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario**, *Vida y obra de don José Manuel Blanco y Crespo*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1920).  
— *Tassara. Nueva biografía y crítica*, Madrid, Imprenta de J. Pérez (1928).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC (1942), 7 vols.  
— *Historia de la poesía hispano-americana*, vol. I, Santander, CSIC (1948).  
— *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, Madrid, BAC (1956).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Memorias de un setentón*, Madrid, Oficinas de La Ilustración Española y Americana (1880).

**MESONERO ROMANOS, Ramón de**, “Las traducciones” (1840); *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. II (BAE CC), Madrid, Atlas (1967), págs. 277-278.

**MILÁ Y FONTANALS, Manuel**, *Principios de literatura general y española, nueva edición de la parte teórica*, Barcelona, Imprenta del *Diario de Barcelona* (1873).

**MONLAU, Pedro Felipe**, *Elementos de literatura o Arte de componer en prosa y verso*, Barcelona, Imprenta y Librería de Pablo Riera (1842).

**MONTES HUIDOBRO, Matías**, “Variedad formal y unidad interna en *El señor de Benibibre*”, *PSA* 53, 159 (1969), págs. 233-255.

**MONTESINOS, José F.**, “Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España”, *RLComp* 24 (1950), págs. 309-338.

— *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, México, El Colegio de México (1961).

— *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Valencia, Castalia (1965).

— *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia (1966).

— *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia (1977).

— *Galdós*, Madrid, Castalia (1980), 3 vols.

**MONTESINOS, M.<sup>a</sup> Isabel**, “Novelas históricas pre-galdosianas sobre la Guerra de Independencia”, en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977), págs. 11-48.

**MONTOTO, Santiago**, *Fernán Caballero (algo más que una biografía)*, Sevilla, Gráficas del Sur (1969).

**MOREL-FATIO, Alfred**, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine Latour”, *BHi* 3 (1901), págs. 252-294.

**MURPHY, Martin**, *Blanco White. Self-banished Spaniard*, New Haven y Londres, Yale University Press (1989).

**NAVARRETE, José**, Prólogo a Antonio ROS DE OLANO, *Episodios militares*, Madrid, Miguel Ginesta (1884).

**NOCEDAL, Cándido**, “Carta de don Cándido Nocedal a don Antonio Ros de Olano con motivo del libro intitulado *El doctor Lañuela*”, *LEsp* (2-1-1864), págs. 3-4.

**NOGUÉS, Romualdo**, *Aventuras y desventuras de un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, La España Moderna (1897).

**NOMBELA, Julio**, *Larra (Figaro)*, Madrid, Imprenta de *La Última Moda* (1908).

— *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas (1976).

**NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel**, “Notas acerca de Chateaubriand en España”, *RFE* 12 (1925a), págs. 290-296; recogido en Robert MARRAST (ed.), *L’Espagne des Lumières au Romantisme*, París, Institut d’Études Hispaniques (1963), págs. 357-362.

— “Simples notas acerca de Walter Scott en España”, *RHi* 65 (1925b), págs. 153-159; *Ibíd.*, págs. 363-368.

— “Figuras románticas. El Pobre Salas”, *Alfar* 59 (1926); *Ibíd.*, págs. 407-410.

**O’BYRNE, Margarita**, “La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Benibibre*”, *Cast* 15 (1990), págs. 149-159.



- OCHOA, Eugenio de**, *Laureano* (primera parte de *Los guerrilleros*), *REAM* 3 (1855), págs. 76-79, 213-240, 349-378, 511-524.
- “Juicio crítico” sobre *La gaviota*, *LEsp* (agosto 1849); recogido en Fernán CABELLERO, *La gaviota*, ed. Julio RODRÍGUEZ-LUIS, Barcelona, Labor (1972), págs. 69-88.
- OLAVIDE, Pablo de**, *Obras narrativas desconocidas*, ed. Estuardo NUÑEZ, Lima, Biblioteca Nacional del Perú (1971).
- OLIVE, Pedro M.<sup>a</sup> de** (ed.), *Las noches de invierno*, vol. I, Madrid, Imprenta Antonio Espinosa (1796).
- OLIVES CANALS, Santiago**, *Bergnes de las Casas, helenista y editor. 1801-1879*, Barcelona, CSIC (1947).
- ONG, Walter J.**, *Orality and literacy. The technologizing of the word*, Nueva York, Methuen and Co. (1982).
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel**, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de J. Palacios (1903).
- OTERO PEDRAYO, Ramón**, *Romanticismo, sandades, sentimiento de raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal*, Santiago, Nós (1931).
- OVEJAS, Ildelfonso**, “Cuentos por don Antonio Ros de Olano”, *CNac* (20-I-1842), págs. 1-3; (21-I-1842), págs. 1-3.
- OVILO Y OTERO, Manuel**, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Rosa y Bouret (1859), 2 vols. Ed. facsímil. Hildesheim, G. Olms (1976).
- PAGEARD, Robert**, *Goethe en España*, Madrid, CSIC (1958).
- “La traducción espagnole de *Werther* par José Mor de Fuentes (1835). À propos d'une réédition”, *RLComp* 67, 2 (1993), págs. 267-274.
- PALACIO VALDÉS, Armando**, “D. Manuel Fernández y González”, “D. Enrique Pérez Escrich”, *Los novelistas españoles. Semblanzas literarias*, Madrid, Medina (1878), págs. 89-101, 113-129.
- PALMA, Angélica**, *Fernán Caballero, la novelista novelable*, Madrid, Espasa Calpe (1931).
- PARKER, Adelaide**, y **PEERS, Edgar A.**, “The vogue of Victor Hugo in Spain”, *MLR* 27 (1932), págs. 36-57.
- “The influence of Victor Hugo on Spanish poetry and prose fiction”, *MLR* 28 (1933a), págs. 50-61.
- “The influence of Victor Hugo on Spanish drama”, *MLR* 28 (1933b), págs. 205-216.
- PASTOR TORRES, Manuel** (ed.), *Jaime Alfonso el Barbudo. (El más valiente de los bandidos españoles). Novela histórica corregida y aumentada por Florencio Luis Parreño*, Elche, Pastor Torres (1983).
- PEERS, Edgar A.**, “La influencia de Chateaubriand en España”, *RFE* 11 (1924a), págs. 351-382.
- “Minor English influence on Spanish Romanticism”, *RHi* 62 (1924b), págs. 440-448.
- “Studies in the influence of sir Walter Scott in Spain”, *RHi* 68 (1926), págs. 1-160.

- PEERS, Edgar A.**, "The influence of Manzoni in Spain", en *A miscellany of studies [...] presented to L. E. Kastner*, Cambridge University Press (1932), págs. 370-384.
- "The vogue of Alexandre Dumas père in Spain", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. I, Barcelona, Imprenta Casa de la Caritat (1936), págs. 553-578.
- "Enrique Gil y Walter Scott", *Ísis* 6 (1946), págs. 1-2.
- *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PENAS, Ermitas**, "Discurso dramático y novela histórica romántica", *BBMP* 69 (1993), págs. 167-193.
- *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Santiago de Compostela, Universidad (1992).
- PÉREZ ESCRICH, Enrique**, *La envidia. Historia de los pequeños*, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro (1865).
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, "Fernández y González", *Obras inéditas*, vol. II, Madrid, Renacimiento (1923), págs. 103-115.
- "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", en Laureano BONET (ed.), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península (1972), págs. 115-132.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel**, *Carolina Coronado. Etopeya de una mujer*, Badajoz, Diputación (1986).
- PÉREZ ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín**, *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Imprenta de J. Palacios (1831), 12 vols. Ed. parcial de Luis A. de CUENCA, Madrid, Editora Nacional (1977).
- PERUGINI, Carla**, "La prosa narrativa romantica. Cuento e novela (1826-1844)", *SI* (1982), págs. 125-168.
- "Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica", *Rom* 3-4 (1988), págs. 89-99.
- (ed.), *Antologia del racconto romantico spagnolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (1991).
- PICOCHÉ, Jean-L.**, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos (1978).
- "Ramón López Soler, plagiaire et précurseur", *BHi* 82 (1980), págs. 81-93.
- (ed.), Enrique GIL Y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, Madrid, Castalia (1986).
- "Mil y una noches españolas (Madrid, 1845): una colección poco conocida de cuentos históricos. Intención y realización", *Rom* 3-4 (1988), págs. 99-106.
- PIÑEYRO, Enrique**, *Romanticismo en España*, París, Garnier (1904).
- PONT, Jaume**, "Sobre los cuentos estrambóticos de Antonio Ros de Olano", en *Haciendo historia. Homenaje al Profesor Carlos Seco*, Madrid, UCM (1989), págs. 327-334.
- POZZI, Gabriela**, "Fantasía y costumbrismo en la *Vida de Pedro Saputo*", *Rom* 3-4 (1988), págs. 182-185.
- *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Amsterdam, Rodopi (1990).
- "Fantasmas reales y misterios resueltos: convenciones narrativas en los cuentos fantásticos de *El Artista* (1835-1836)", *EC* 8, 2 (1995), págs. 75-87.
- PRIETO, Antonio**, "El período romántico cercando al *Señor de Bembibre*", *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea (1975), págs. 111-150.

**PROPP, Vladimir**, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos (1987).

**PUENTE Y APECECHEA, Fermín de la**, Prólogo a Nicomedes Pastor Díaz, *Obras*, Madrid, RAE (1866-1868), 6 vols.

**PUJALS, Esteban**, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC (1951).

**RANDOLPH, Donald A.**, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1966).

**REED, Walter L.**, *An exemplary history of the novel*, Chicago y Londres, University of Chicago Press (1981).

**REGLIN, Renate**, *Wenceslao Ayguals de Izco: Kleinbuergerliche Sozialkritik im Folletti-Roman des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt, K. D. Vervuert (1983).

**RIVAS SANTIAGO, Natalio**, "Espronceda. Ros de Olano", *Anecdotario histórico*, Madrid, Aguilar (1946), págs. 183-200.

**RODRÍGUEZ, Rodney T.**, "Continuity and innovation in the Spanish novel: 1700-1833", en Douglas y Linda Jane BARNETTE (eds.), *Studies in Eighteenth Century Spanish literature and Romanticism on honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 49-63.

— "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español", en *Actas IX CIH*, vol. II, Frankfurt, Vervuert (1989), págs. 85-90.

**RODRÍGUEZ, Rodney T.**, y **RANCH, Amparo**, "La biblioteca romántica de Eduardo Ranch", *BBMP* 68 (1992), págs. 269-292.

**RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio**, *Historia de los catálogos de librería españoles (1661-1840)*, Estudio bibliográfico, Valencia, Artes Gráficas Soler (1966).

**RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio**, *Galdós: Burguesía y revolución*, Madrid, Turner (1966).

Véase BLANCO AGUINAGA.

**RODRÍGUEZ SEOANE, José**, "De Villahermosa a la China", *Artículos y novelas*, La Coruña, Andrés Martínez (1889), págs. 43-47.

**RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique**, *Memorias de un revolucionario*, Madrid, Plutarco (1930) (en la portada, por error, 1931).

**ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel**, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar (1988), 2 vols.

**ROMANO, Julio**, *La alondra y la tormenta. Fernán Caballero*, Madrid, Espasa Calpe (1950).

**ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio**, *La enferma del corazón*, Madrid, Miguel Prats (1858-1859), 2 vols.; 1.ª ed., 1846.

**ROMERO TOBAR, Leonardo**, "El Siglo, revista de los años románticos (1834)", *RLit* 34 (1970), págs. 15-29.

— "Notas sobre la visión de Madrid en la novela postromántica", *AIEM* 8 (1972), págs. 414-432.

— *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Ariel (1976).



- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “La poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea”, *CEB* 15-16 (1985), págs. 113-129.
- “Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación”, *VL* 1 (1990), págs. 157-170.
- “El relato corto”, *Trayectoria del Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994), págs. 388-392.
- “Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica”, en VV. AA., *Teoría e interpretación del cuento*, ed. Georges GÜNTERT y Peter FRÖHLICHER, Viena, Lang (1995), págs. 223-237.
- ROMEU, R.**, “Les divers aspects de l’humeur dans le roman espagnol moderne”, *BHi* 48 (1946), págs. 97-146, 340-364; 49 (1947), págs. 47-83.
- ROS DE OLANO, Antonio**, *El doctor Lañuela. Episodio sacado de las memorias inéditas de un tal Josef*, Madrid, Manuel Galiano (1863).
- *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, ed. Enric CASSANY, Barcelona, Laia (1980).
- ROSSI, Giuseppe C.**, “Echi manzoniani in un romanzo del Romanticismo spagnolo”, en *Litterature Compare: problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bolonia, Patron (1981), págs. 1641-1648.
- RUBIA BARCIA, José**, “Vallé-Inclán y la literatura gallega”, *RHM* 21, 2 (1955), págs. 93-126; 3-4, págs. 294-315; reproducido en *Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de don Ramón María del Valle Inclán y Montenegro*, La Coruña, Ediciós do Castro (1983), págs. 179-205.
- RUBIO CREMADES, Enrique**, “Novela histórica y folletín”, *ALEUA* 1 (1982), págs. 269-281.
- (ed.), Enrique GIL Y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, Madrid, Cátedra (1986).
- “Estructuras narrativas en *Doña Blanca de Navarra*”, *Rom* 3-4 (1988), págs. 113-120.
- “La presencia de Italia en las letras románticas españolas”, *QFLR* 6 (1991), págs. 21-37.
- “La narrativa de Ramón López Soler: ficción y realidad”, *RQ* 39 (1992a), págs. 17-22.
- “Una muestra del eclecticismo de Ramón López Soler: *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*”, *Lett* 15 (1992b), págs. 28-39.
- RUBIO CREMADES, Enrique**, y **AYALA ARACIL, M.<sup>a</sup> de los Ángeles** (eds.), Ramón LÓPEZ SOLER, *Jaimie el Barbudo. Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, Sabadell, Caballo-Dragón (1988a).
- RUIZ CONTRERAS, Luis**, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar (1946), págs. 344-364.
- RUKSER, Udo**, *Goethe en el mundo hispánico*, Madrid, FCE (1977).
- SALA VALLDAURA, José M.<sup>a</sup>**, “La novela histórica (y fantástica) *Cristianos y moriscos*, de Estébanez Calderón”, *RHM* 43 (1990), págs. 147-159.
- SALAS LAMAMIE, M.<sup>a</sup> del Rosario**, *Ros de Olano, un general literato romántico (1808-1886)*, Madrid, UCM (1985).
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto**, *El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido (1853); 1.<sup>a</sup> ed., 1848.
- SAMUELS, Daniel G.**, *Enrique Gil y Carrasco. A study in Spanish Romanticism*, Nueva York, Instituto de España (1939).
- “Pastor Díaz, romántico español”, *RHM* 9 (1943), págs. 1-16.

- SARASA SÁNCHEZ, Esteban**, "Braulio Foz y la historia de Aragón", *CEB* 15-16 (1985), págs. 71-80.
- SARRAILH, Jean**, "Un intermédiaire: Pougens et l'Espagne", *RLComp* 3 (1923), págs. 60-77; recogido en *Enquêtes romantiques. France-Espagne*, París, Belles Lettres (1933), págs. 83-123.
- "La fortune d'Atala en Espagne (1801-1833)", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid, Hernando (1925), págs. 255-268; recogido en *Enquêtes romantiques*, cit. (1933), págs. 41-82.
- "L'émigration et le romantisme espagnol", *RLComp* 10 (1930), págs. 17-40; recogido en *Enquêtes romantiques*, cit. (1933), págs. 125-175.
- "Paul et Virginie en Espagne", en *Enquêtes romantiques*, cit. (1933), págs. 3-39.
- SCHNEIDER, Franz**, "E. T. A. Hoffmann en España: apuntes bibliográficos e históricos", en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, vol. I, Madrid, Universidad (1927), págs. 279-287.
- SEBOLD, Russell P.**, *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983).
- *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus (1989).
- *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal (1992).
- SEBRELLI, Juan J.**, "Del Volkgeist al populismo", en *El asedio a la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (1991), págs. 157-182.
- SEGOVIA, Ángel M.<sup>a</sup>**, *Figuras y figurones*, vol. I, Madrid, Enrique Jaramillo (1881), págs. 23-38.
- SHAW, Donald L.**, "A propósito de *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmara", *Rom* 3-4 (1988), págs. 121-127.
- SIMCHES, Seymour O.**, *Le Romantisme et le goût esthétiqué du XVIIIe siècle*, París, PUF (1964).
- SIMÓN DÍAZ, José**, "Vida y obra de Francisco Navarro Villoslada", *RBN* 7 (1946), págs. 169-220.
- "La literatura francesa en veinticuatro diarios madrileños de 1830-1900", *RLit* 32 (1967), págs. 239-264; 34 (1968), págs. 113-141.
- *Manual de bibliografía de la Literatura Española*, Madrid, Gredos (1980).
- SPELL, Jefferson R.**, *Rousseau in the Spanish World before 1833. A study in Franco-Spanish literary relations*, Austin, The University of Texas Press (1938); 2.<sup>a</sup> cd., Nueva York, Octagon (1969).
- STOUDEMIRE, Sterling A.**, "A note on Scott in Spain", en *Romance studies presented to William Morton Dey on the occasion of his seventeenth birthday by his colleagues and former students*, Chapel Hill, University of North Carolina (1950), págs. 165-168.
- SVATON, Vladimir**, "Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica", *RLit* 51, 101 (1989), págs. 5-20.
- TERUELO NÚÑEZ, Sol**, "Ni rey ni Roque. Valor y significado del título", *AO* 34-35 (1984-1985), págs. 361-376.

- TIERNO GALVÁN, Enrique**, "La novela histórica folletinesca", *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos (1977), págs. 11-93.
- TORTELLA CASARES, Gabriel**, *Los orígenes del capitalismo en España*, Madrid, Tecnos (1973).
- TRANCÓN LAGUNAS, M.<sup>a</sup> Montserrat**, *Prensa y cuento fantástico en el Romanticismo español*, Valencia (1991). Tesis doctoral inédita.
- "Periodismo y cuento fantástico en el romanticismo español", en VV. AA., *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, PPU (1992), págs. 425-430.
- "Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña", *Luc* 9 (1993), págs. 87-117.
- TRESSERRA, Ceferino**, *Los misterios del saladero. Novela filosófico-social*, Madrid y Barcelona, Manero Editor (1860).
- TRIGUEROS, Cándido M.<sup>a</sup>**, *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables, por el último continuador de "La Galatea"*, Madrid, Vda. de López (1804), 2 vols.
- TRUEBA, Antonio de**, *Creo en Dios. Cuentos de color de rosa*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica (1861).
- URRUTIA, Louis**, "Walter Scott et le roman historique en Espagne", en *Recherches sur le roman historique en Europe XVIII-XIXe siècles*, vol. I, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon (1977), págs. 319-344.
- VALENCINA, Diego**, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, Hernando (1919).
- *Fernán Caballero y sus obras*, Sevilla, Divina Pastora (1925).
- VALERA, Juan**, "Nicomedes Pastor Díaz", *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1961a), págs. 1282-1283.
- "De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima, por Nicomedes Pastor Díaz", *Ibíd.* (1961b), págs. 115-120.
- "Nicomedes Pastor Díaz. Necrología", *Ibíd.* (1961c), págs. 338-350.
- "Antonio Ros de Olano, marqués de Guad-el-Jelú", *Ibíd.* (1961d), págs. 1318-1319.
- VALIS, Noël**, "La huella del cardenal Wiseman en España", *BRAE* 64 (1984), págs. 423-449.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio**, *Tertulias de invierno en Chinchón*, vol. I, Madrid, Imprenta Francisco de la Parte (1815).
- VARELA, José L.**, *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga*, Madrid, CSIC (1948).
- (ed.), Mariano José de LARRA, *El doncel de don Enrique el Doliente*, Madrid, Cátedra (1978).
- VARELA JÁCOME, Benito**, "La novela romántica de Pastor Díaz", *CEG* 18 (1963), págs. 314-333; recogido en *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Aubí (1974), págs. 78-101.
- VAREY, John E.**, *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, IEM (1957).
- *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid. 1758-1840*, Londres, Támesis (1972).
- *Fuentes para la historia del teatro en España. VIII: Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres y Madrid, Támesis (1996).



- VV. AA.**, *Mil y una noches españolas. Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares*, vol. 1, Madrid, P. Madoz y L. Sagasti Editores (1845).
- *Narraciones de la España romántica*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Novelas y Cuentos (1967).
  - *Cuentos españoles del siglo XIX*, ed. Consuelo BURELL, Madrid, Novelas y Cuentos (1973).
  - *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au roman-cancro de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Universidad (1977).
  - *La narrativa romántica*, Rom 3-4 (1988).
  - *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona, PPU (1989).
  - *Ex Libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED (1993).
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline**, *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, Aix-en-Provence, Universidad (1985).
- VENTOSA MARCHIORI, Elsa**, "La primera traducción española de *I promessi sposi*", *FM* 17 (1976-1977), págs. 33-68.
- VICENS VIVES, Jaime**, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives (1964).
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan**, "La Vida de Pedro Saputo y el folclore: interpretación del cuento popular", *RDTP* 44 (1989a), págs. 81-93.
- "El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero", *Alazet* 1 (1989b), págs. 205-224.
- VILLAR PONTE, Ramón**, "Una carta de Nicomedes Pastor Díaz", *BRAG* 25 (1953), págs. 448-451.
- VINAJERA, Antonio**, "El doctor Lañuela", *LEsp* (28-XI-1863), págs. 3-4.
- VIÑUELA ANGULO, Urbano**, "James Fenimore Cooper: entre la popularidad y la transformación textual", *Liv* 4 (1993), págs. 267-279.
- YÁÑEZ, Paz**, "El doncel de don Enrique el Doliente: De la caza política a la caza literaria", en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 63-83.
- "Particularidades del marco histórico en *El doncel de don Enrique el Doliente*", *Rom* 3-4 (1988), págs. 137-144.
  - *La historia, inagotable temática novelesca. Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*, Berna, Lang (1991).
- YNDURÁIN, Domingo**, "Espronceda novelista: *Sancho Saldaña*", en Georges GÜNTERT y José L. VARELA (eds.), *Entre pueblo y corona*, Madrid, UCM (1986), págs. 111-127.
- YNDURÁIN, Francisco**, (ed.), Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Universidad (1959); 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Laia (1982).
- "De nuevo sobre *Pedro Saputo*", en *Actas del I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*, Zaragoza, Diputación (1969), págs. 603-613.
  - *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus (1970).
  - "*Pedro Saputo*, la novela ignorada", *De lector a lector*, Madrid, Escelicer (1973), págs. 51-91.
  - *De nuevo, Braulio Foz*, Zaragoza, Diputación (1979).

**YNDURÁIN, Francisco y Domingo** (eds.), Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Madrid, Cátedra (1986a).

**ZAVALA, Iris M.**, "Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española", *ROcc* 80 (1969), págs. 107-168.

— *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971a).

— *Masones, comuneros y carbonarios*, Madrid, Siglo XXI (1971b).

— "La novela polémica de Fernán Caballero", *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971c), págs. 123-166.

— *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI (1972a).

— "Revistas y periódicos románticos: 1835-1865", *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI (1972b), págs. 39-125.

— "La literatura: Romanticismo y costumbrismo", en *HEMP* 35, 2: *La época del romanticismo (1808-1874)*, Madrid, Espasa Calpe (1989), págs. 3-183.

Véase BLANCO AGUINAGA.

**ZELLARS, Guillermo**, "Influencia de Walter Scott en España", *RFE* 18 (1931), págs. 149-162.

— *La novela histórica en España. 1828-1850*, Nueva York, Instituto de España (1938).





# Abreviaturas y siglas



- AA = *Archivo Agustiniiano*. Madrid.
- AAEPC = *Anales de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid.
- AANAL = *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*. La Habana.
- AAP = *Atti dell'Accademia Pontaniana*. Nápoles.
- ABP = *Arquivo de Bibliographia Portuguesa*. Coimbra.
- Ábs = *Ábside*. México.
- ACCPFG = *Arquivos do Centro Cultural Portugês*. Lisboa-París.
- ACCV = *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia.
- ACerv = *Anales Cervantinos*. Madrid.
- ACME = *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*. Milán.
- ADEE = *Aportación documental para la erudición española*. Madrid. CSIC.
- AEA = *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla.
- AEArq = *Archivo Español de Arqueología*. Madrid.
- AEArte = *Archivo Español de Arte*. Madrid.
- AEAtl = *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas.
- AEF = *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres.
- AEM = *Anuario de Estudios Medievales*. Barcelona.
- Aev = *Aevum*. Milán.
- AFA = *Archivo de Filología Aragonesa*. Zaragoza.
- AFFL = *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*. Granada.
- AFLFUN = *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. Nápoles.
- AFLLS = *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*. Bari.
- AFUB = *Anuario de Filología*. Barcelona.
- AG = *Anales Galdosianos*. Pittsburgh.
- Ágora = *Ágora*. Madrid.
- AH = *The American Hispanist*. Clear Creek.
- AHDE = *Anuario de Historia del Derecho Español*. Madrid.
- AHisp = *Archivo Hispalense*. Sevilla.
- AHN = *Archivo Histórico Nacional*. Madrid.
- AHSI = *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma.
- AIA = *Archivo Iberoamericano*. Madrid.
- AIAHM = *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*. Madrid.
- AIEM = *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid.
- AIUO = *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*. Sezione Romanza. Nápoles.

- AL = *Anuario de Letras*. México.  
 Al-And. = *Al-Andalus*. Madrid.  
 Alazet = *Alazet*. Huesca.  
 ALEC = *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Boulder.  
 ALeo = *Archivos Leoneses*. León.  
 ALet = *Arte y Letras*. San Juan de Puerto Rico.  
 ALEUA = *Anales de Literatura Española*. Alicante.  
 Alf = *Alfinge*. Córdoba.  
 ALHA = *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid.  
 AM = *Anuario Musical*. Barcelona.  
 AMa = *Analecta Malacitana*. Málaga.  
 AMM = *Archivo Municipal*. Madrid.  
 ANL = *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma.  
 AO = *Archivum*. Oviedo.  
 AOR = *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*. Barcelona.  
 Arb = *Arbor*. Madrid.  
 Arg = *Argensola*. Huesca.  
 ARom = *Archivum Romanicum*. Ginebra-Florencia.  
 ARSN = *Annali della R. Scuola Normale Superiore (Filosofia e Filologia)*. Pisa.  
 Art = *El Artista*. Madrid.  
 Ascl = *Asclepio*. Madrid.  
 ASL = *Archivio Storico Lombardo*. Milán.  
 ASNSL = *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*.  
 Braunschweig-Berlín.  
 Asom = *Asomante*. San Juan de Puerto Rico.  
 AST = *Analecta Sacra Tarraconensia*. Tarragona.  
 At = *Atenea*. Puerto Rico.  
 Ateneo = *Ateneo*. Madrid.  
 ATol = *Anales Toledanos*. Toledo.  
 AUAHM = *Anales de la Universidad de Alicante-Historia Moderna*. Ali-  
 cante.  
 AUBar = *Anales de la Universidad de Barcelona*. Barcelona.  
 AUCh = *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.  
 Aug = *Augustinus*. Madrid.  
 AUH = *Anales de la Universidad Hispalense*. Sevilla.  
 AUM = *Anales de la Universidad de Madrid*. Madrid.  
 AUMur = *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia.  
 AUN = *Annali dell'Università di Napoli*. Nápoles.  
 AUO = *Anales de la Universidad de Oviedo*. Oviedo.  
 AUP = *Annales de l'Université de Paris*. París.  
 AUSM = *Anales Universitarios. Universidad de San Marcos*. Lima.  
 AUV = *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia.  
 Axer = *Axerquía*. Córdoba.  
  
 BA = *Revista Braccara Augusta*. Braga.  
 BAAL = *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires.  
 BAAr = *Boletín de la Asociación de Archiveros*. Madrid.

- BAbr = *Books Abroad*. Norman.
- BAC = Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid. Editorial Católica.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena*. Santiago de Chile.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Santiago de Chile.
- BACL = *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*. La Habana.
- BACOL = *Boletín de la Academia Colombiana*. Bogotá.
- BAE = Biblioteca de Autores Españoles. Madrid. Rivadeneyra y luego Ediciones Atlas.
- BAGN = *Boletín del Archivo General de la Nación*. México.
- BALH = Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Madrid.
- Bar = *Baroque*. Montauban.
- BARq = *Butletí Arqueològic* (luego *Boletín Arqueológico*). Tarragona.
- BAV = *Boletín de la Academia Venezolana*. Caracas.
- BBB = *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*. París.
- BBC = *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*. Barcelona.
- BBCub = *Boletín de Bibliografía Cubana*. La Habana.
- BBMP = *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander.
- BBRPh = *Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie*. Jena-Leipzig.
- BC = *Bulletin of the Comediantes*. Chapel Hill.
- BCESD = *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo.
- BCOLMB = *Boletín de las Cámaras del Libro de Madrid y Barcelona*.
- BECh = *Bibliothèque de l'École des Chartes*. París.
- BEHEH = *Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*. Burdeos.
- BEP = *Bulletin des Études Portugaises et l'Institut Français au Portugal*. Coimbra.
- BEPB = *Bulletin d'Études Portugaises et Brésiliennes*. Lisboa.
- Ber = *Berceo*. Logroño.
- BET = *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires.
- BF = *Boletín de Filología*. Lisboa.
- BFCh = *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.
- BFE = *Boletín de Filología Española*. Madrid.
- BH = *Bibliografía Hispánica*. Madrid.
- BHAB = *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá.
- BHi = *Bulletin Hispanique*. Burdeos.
- BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool.
- Bibl. = Bibliografía.
- Biblos = *Biblos*. Coimbra.
- BICC = *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá.
- BICLA = *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*. Buenos Aires.
- BICVB = *Boletín del Instituto Cultural Venezolano-Británico*. Caracas.
- BIEA = *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo.
- BIEG = *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén.
- BIFE = *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*. Madrid.
- BIFG = *Boletín de la Institución Fernán González*. Burgos.
- BIIH = *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*. Buenos Aires.
- BIIL = *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*. La Plata.
- BILE = *Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere*. Génova.



- BIRA = *Boletín del Instituto Riva Agüero*. Lima.  
 BISS = *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*. Vitoria.  
 BMC = *Boletín Millares Carlo*. Las Palmas de Gran Canaria.  
 BMM = Biblioteca Municipal. Madrid.  
 BN = Biblioteca Nacional. Madrid.  
 Bol = *Bolívar*. Bogotá.  
 BRABA = *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. Toledo.  
 BRABL = *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*. Barcelona.  
 BRAC = *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba.  
 BRAE = *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid.  
 BRAG = *Boletín de la Real Academia Gallega*. La Coruña.  
 BRAH = *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid.  
 BRASBL = *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla.  
 BRSG = *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Madrid.  
 BRSV = *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*. San Sebastián.  
 BSAL = *Bulletí de la Societat Arqueològica Luliana* (Después *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*). Palma de Mallorca.  
 BSCC = *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón.  
 BSCE = Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Madrid. Real Academia Española.  
 BSGM = *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Madrid.  
 BUG = *Boletín de la Universidad de Granada*. Granada.  
 BUSC = *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela.  
  
 CA = *Cuadernos Americanos*. México.  
 Car = *Caracola*. Málaga.  
 Carav = *Caravelle*. Toulouse.  
 CARpa = *Camp de l'Arpa*. Barcelona.  
 Cast = *Castilla*. Valladolid.  
 CAUG = *Cuadernos de Arte*. Granada.  
 CBA = *Cuadernos de Bibliografía Asturiana*. Oviedo.  
 CBibl = *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*. Madrid.  
 CC = *Clásicos Castellanos*. Madrid. La Lectura y luego Espasa Calpe.  
 CCBUB = *Cursos y Conferencias de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra*. Coimbra.  
 CCF = *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*. Oviedo.  
 CCL = *Crónica Científica y Literaria*. Madrid.  
 CCLC = *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. París.  
 CCMU = *Cuadernos de la Cátedra "Miguel de Unamuno"*. Salamanca.  
 CCr = *La Ciencia Cristiana*. Madrid.  
 CCT = *Cuadernos de Cultura Teatral*. Buenos Aires.  
 CCult = *Cuadernos de Cultura*. Vitoria.  
 CD = *La Ciudad de Dios*. El Escorial.

- CDI = *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid.  
 CE = *Correo Erudito*. Madrid.  
 CEB = *Cuadernos de Estudios Borjanos*.  
 CEC = *Colección de Escritores Castellanos*. Madrid.  
 CEG = *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela.  
 CER = *Cahiers d'Études Romanes*. Aix-en-Provence.  
 Cerv = *Cervantes*. Madrid.  
 CEsp = *Cultura Española*. Madrid.  
 CF = *Collectanea Franciscana*. Asís.  
 CFC = *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid.  
 CFil = *Cuadernos de Filología*. Valencia.  
 CG = *La Caña Gris*. Valencia.  
 CH = *Crítica Hispánica*. Johnson City.  
 CHA = *Cuadernos Hispano-Americanos*. Madrid.  
 CHArq = *Correspondance Historique et Archéologique*. París-Burdeos.  
 CIF = *Cuadernos de Investigación. Filología*. Madrid.  
 CIFL = *Cuadernos de Investigación Filológica*. Logroño.  
 CIH = *Congreso Internacional de Hispanistas*.  
 CILH = *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid.  
 cit. = citado.  
 CL = *Comparative Literature*. Eugene.  
 Clav = *Clavileño*. Madrid.  
 CLC = *Cuadernos de Literatura Contemporánea*. Madrid.  
 CLERC = *Colección de libros españoles raros o curiosos*. Madrid.  
 CLett = *Il Confronto Letterario*. Pavía.  
 CLit = *Cuadernos de Literatura*. Madrid.  
 CLS = *Comparative Literature Studies*. Urbana.  
 CN = *Cultura Neolatina*. Roma.  
 CNac = *El Correo Nacional*. Madrid.  
 CNRS = *Centre National de la Recherche Scientifique*. París.  
 Col. = *Colección*.  
 Colombo = *Colombo*. Roma.  
 Con = *La Controversia*. Madrid.  
 Conv = *Convivium*. Turín.  
 Cot = *Cotextes*. Montpellier.  
 CPPIL = *Cahiers de Poétique et de Poésie Ibérique et Latino-Américaine*.  
 Cr = *La Crítica*. Nápoles.  
 Crisol = *Crisol*. París.  
 Crist = *Cristiandad*. Barcelona.  
 Crot = *El Crotalón*. Madrid-Barcelona.  
 CSIC = *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid.  
 CT = *La Ciencia Tomista*. Salamanca.  
 CTC = *Cuadernos de Teatro Clásico*. Madrid.  
 CTI = *Cuadernos de Traducción e Interpretación*. Barcelona.  
 CUP = *Cahiers de l'Université de Pau*. Pau.  
 CyR = *Cruz y Raya*. Madrid.

DAE = *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Madrid, 1860...

Deb = *Debats*. Valencia.

Dic = *Dicenda*. Madrid.

Diec = *Dieciocho*. Ithaca, y luego Charlottesville.

DVS = *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart.

EAg = *Estudio Agustiniano*. Valladolid.

EAm = *Estudios Americanos*. Sevilla.

EB = *Estudios Bíblicos*. Madrid.

EBibl = *Educación y Biblioteca*. Madrid.

ECI = *Estudios Clásicos*. Madrid.

ECS = *Eighteenth-Century Studies*. American Society for XVIIIth. Century Studies.

ECZ = *España Contemporánea*. Columbus-Zaragoza.

ed. = Edición.

EDMP = *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid.

EE = *Estudios Escénicos*. Barcelona.

EEcl = *Estudios Eclesiásticos*. Madrid.

EHS = *Estudios de Historia Social*. Madrid.

EIA = *Estudios Ibero-Americanos*. Río Grande.

EJ = *Estudios Josefinos*. Valladolid.

EL = *La Estafeta Literaria*. Madrid.

Em = *Emérita*. Madrid.

EMar = *Estudios Marianos*. Madrid.

EMod = *La España Moderna*. Madrid.

ép. = Época.

Epos = *Epos*. UNED. Madrid.

ER = *Études Romanes*. París.

ERom = *Estudis Romànics*. Barcelona.

ES = *Estudios Segovianos*. Segovia.

Esc = *Escorial*. Madrid.

ESig = *Entresiglos*. Roma.

Estr = *Estreno*. Cincinnati.

Estud = *Estudios*. Madrid.

Estudio = *Estudio*. Barcelona.

ESXVIII = *Études sur le XIIIe Siècle*. Bruselas.

EUC = *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona.

facs. = facsímil.

FCE = Fondo de Cultura Económica. México.

Fénix = *Fénix*. Madrid.

FH = *Folia Humanistica*. Barcelona.

Fil = *Filología*. Buenos Aires.

Fin = *Finisterre*. Madrid.

FinSch = *Finisterre*. Santiago de Chile.



- FL = *Filologia e Letteratura*. Roma.  
 FM = *Filología Moderna*. Madrid.  
 FMLS = *Forum for Modern Language Studies*. St. Andrews.  
 FR = *Filologia Romanza*. Nápoles.  
 FUE = Fundación Universitaria Española. Madrid.  
 FyL = *Filosofía y Letras*. Madrid.  
 FyLMex = *Filosofía y Letras*. México.
- G = *Gibralfaro*. Málaga.  
 Gades = *Gades*. Cádiz.  
 GC = *Geo-Crítica*. Barcelona.  
 Gend = *Genders*. Austin.  
 Gestos = *Gestos*. Irvine.  
 Glosa = *Glosa*. Córdoba.  
 Goya = *Goya*. Madrid.  
 GP = *Gaceta de la Prensa Española*. Madrid.  
 GSLI = *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Turín.
- HAHR = *The Hispanic American Historical Review*. Durham.  
 HC = *Historia Contemporánea*. Leioa.  
 HE = *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*. Salamanca.  
 Hel = *Helmántica*. Salamanca.  
 Helios = *Helios*. Buenos Aires.  
 HEMP = *Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid.  
 Espasa Calpe.
- Her. = Heredero(s).  
 Hid = *Hidalguía*. Madrid.  
 Hisp = *Hispania*. Madrid.  
 Hispa = *Hispanófila*. Urbana.  
 HispCal = *Hispania*. Stanford. Luego: Washington. Desde 1940: Wallingford.  
 HispP = *Hispania*. París.  
 HJ = *Hispanic Journal*. Indiana.  
 Hor = *Horizonte*. Puerto Rico.  
 HR = *Hispanic Review*. Filadelfia.  
 HS = *Hispania Sacra*. Madrid.  
 HSP = *Harvard Studies in Philology*. Cambridge, Massachusetts.  
 HuBA = *Humanidades*. Buenos Aires.  
 HuC = *Humanidades*. Comillas.
- IA = *Inter-America*. Nueva York.  
 IAA = *Ibero Amerikanisches Archiv*. Berlín.  
 IAL = *Índice de Artes y Letras*. Madrid.  
 Ibíd. = Allí mismo.  
 IbP = *Ibérica*. París.  
 íd. = Lo mismo.  
 IDEA = Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.  
 IEA = *La Ilustración Española y Americana*. Madrid.  
 IFE = *Investigación Franco-Española*. Córdoba.

- IL = *Ideologies and Literature*. Minneapolis.  
 Ile = *Ilerda*. Lérida.  
 Ilib = *Iliberis*. Granada.  
 IM = *Imprenta Médica*.  
 Impr = *Imprévue*. Montpellier.  
 INLE = Instituto Nacional del Libro Español. Madrid.  
 Inti = *Iuti*. Providence.  
 Íns = *Ínsula*. Madrid.  
 IR = *Iberoromania*. Munich.  
 Iris = *Iris*. Montpellier.  
 IUS = *Indiana University Studies*. Bloomington.  
 IVEI = *Instituto Valenciano de Estudios e Investigación*. Valencia.  
  
 JMRS = *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham.  
 JP = *Jahrbuch für Philologie*. Munich.  
 JSS = *Journal of Spanish Studies, Twentieth Century*. Manhattan, Kansas.  
 JWCi = *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. Londres.  
  
 KFLQ = *Kentucky Foreign Languages Quarterly*. Lexington.  
 KRQ = *Kentucky Romance Quarterly*. Lexington.  
 Kul = *Kultura*. Vitoria.  
  
 L = *La Lectura*. Madrid.  
 LA = *La América*. Madrid.  
 LALR = *Latin American Literary Review*. Pittsburg.  
 Lang = *Language*. Filadelfia.  
 LC = *La Lectura Católica*. Madrid.  
 LCH = *La Clispa*. Universidad Tulane, New Orleans.  
 LD = *Letras de Deusto*. Bilbao.  
 LDem = *La Democracia*. Madrid.  
 LE = *El Libro Español*. Madrid.  
 leg. = legajo.  
 LEM = *La España Moderna*. Madrid.  
 LEn = *Los Ensayistas*. Sacramento, California.  
 LEsp = *La España*. Madrid.  
 Letras = *Letras*. Lima.  
 Lett = *Letterature*. Génova.  
 LI = *Lettere Italiane*. Florencia.  
 Litt = *Littératures*. Toulouse.  
 Liv = *Livius*. León.  
 LL = *Linguistique e Letterature*. Pisa.  
 LM = *Letterature Moderne*. Milán.  
 LMed = *Les Langues Méridionales*. París.  
 LN = *Les Langues Néo-Latines*. París.  
 Loc. cit. = Lugar citado.  
 LP = *Letras Peninsulares*. East Lansing.  
 LR = *Les Lettres Romanes*. Lovaina.

LT = *La Torre*. San Juan de Puerto Rico.

Luc = *Lucanor*. Pamplona.

Lun = *La Luneta*.

MAM = *Memorias de la Academia Mexicana*. México.

MC = *Monte Carmelo*. Burgos.

MCan = *El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria.

MCL = *Miscelánea científica y literaria*. Barcelona.

MCom = *Miscelánea Comillas*. Comillas.

MCV = *Melanges de la Casa de Velázquez*. París-Madrid.

MEAH = *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada.

Med = *Mediterráneo*. Valencia.

MG = *Mercurio Gaditano*. Cádiz.

MHE = *Memorial Histórico Español*. Madrid.

MLA = The Modern Language Association. Baltimore.

MLF = *The Modern Language Forum*. Los Ángeles.

MLJ = *The Modern Language Journal*. Menasha.

MLN = *Modern Language Notes*. Baltimore.

MLQ = *Modern Language Quarterly*. Washington.

MLR = *The Modern Language Review*. Cambridge.

MLS = *Modern Language Studies*. Nueva York.

Mont = *Monteagudo*. Murcia.

MPhil = *Modern Philology*. Chicago.

MR = *Monographic Review*. Ordesa, Texas.

MRAE = *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid.

MRAH = *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Madrid.

MRAS = *Memorias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla.

MRG = *Minerva o el Revisor General*. Madrid.

MRHM = *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna*. Barcelona.

ms. = manuscrito.

MSI = *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa.

MU = *Museo Universal*. Madrid.

Mur = *Murgetana*. Murcia.

n. = nota.

N = *Neophilologus*. Amsterdam.

NBAE = Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.

NH = *Neohelicon*. Budapest.

NLH = *New Literary History*. Charlottesville.

NM = *Neuphilologische Mitteilungen*. Helsingfors.

Nos = *Nosotros*. Buenos Aires.

NRF = *La Nouvelle Revue Française*. París.

NRFH = *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México.

NSpr = *Die neueren Sprachen*. Marburgo.

NT = *Nuestro Tiempo*. Madrid.

Num = *Número*. Montevideo.



OC = Obras Completas.

OH = *Ottawa Hispánica*. Ottawa.

Oján = *Ojáncano*. Athens, Georgia.

op. cit. = Obra citada.

OSU = *Ohio State University Contributions in Language and Literature*. Columbus.

PA = *Primer Acto*. Madrid.

Pan = *Panorama*. Washington.

Par = *Paragone*. Florencia.

PBSA = *Papers of the Bibliographical Society of America*. Nueva York.

PE = *Punta Europa*. Madrid.

Pens = *Pensamiento*. Madrid.

PEsp = *Poesía Española*. Madrid.

PH = *Paedagogica Historica*. Gante.

PHi = *Philologia Hispalensis*. Sevilla.

PhP = *Philological Papers*. *West Virginia University Bulletin*. Morgantown.

PhQ = *Philological Quarterly*. Iowa.

PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America*. Baltimore.

PPU = *Promociones y Publicaciones Universitarias*. Barcelona.

Proa = *Proa*. Buenos Aires.

Probl = *Problemi*. Palermo.

Proh = *Prohemio*. Barcelona.

PSA = *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca.

PUB = *Presses Universitaires de Bordeaux*.

PUF = *Presses Universitaires de France*. París.

PUL = *Presses Universitaires de Lyon*.

PV = *Príncipe de Viana*. Pamplona.

QC = *Quaderni della Critica*. Bari.

QFLR = *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*. Macerata.

QIA = *Quaderni Ibero-Americani*. Turín.

QLII = *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*. Milán.

QLL = *Quaderni di Lingue e Letterature*. Padua.

R = *Recerques*. Barcelona.

RA = *Revista de Aragón*. Zaragoza.

RABM = *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.

RAG = *Revista Agustiniana*. Valladolid.

RAM = *Revue d'Ascétique et de Mystique*. Toulouse.

RAmer = *Revista de América*. París.

RAN = *Revista del Archivo Nacional*. Bogotá.

Rass = *La Rassegna*. Florencia.

Rast = *Revista de Asturias*. Oviedo.

RBAM = *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*. Madrid.

RBI = *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*.

- RBLI = *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*. Génova.  
 RBN = *Revista de Bibliografía Nacional*. Madrid.  
 RByD = *Revista Bibliográfica y Documental*. Madrid.  
 RC = *Revista Contemporánea*. Madrid.  
 RCanEH = *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Toronto.  
 RCast = *Revista Castellana*. Valladolid.  
 RCat = *Revista de Cataluña*. Barcelona.  
 RCEH = *Revista de Estudios Históricos*. Granada.  
 RCHA = *Revista Crítica Hispano-Americana*. Madrid.  
 RchHd = *Revista Chilena de Historia del Derecho*. Santiago de Chile.  
 RChHg = *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago de Chile.  
 RCHL = *Revista Crítica de Historia y Literatura*. Madrid.  
 RCLA = *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*. Sevilla.  
 RCLI = *Rivista Critica della Letteratura Italiana*. Roma-Florenia.  
 RCol = *El Repertorio Colombiano*. Bogotá.  
 RCSCA = *Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos*. Madrid.  
 RDM = *Revue des Deux Mondes*. París.  
 RDTP = *Revista de Dialectología y de Tradiciones Populares*. Madrid.  
 RE = *Revista de España*. Madrid.  
 Rea = *Realidad*. Buenos Aires.  
 REAM = *Revista Española de Ambos Mundos*. Madrid.  
 REC = *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza.  
 RED = *Revista de Educación*. Madrid.  
 REE = *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz.  
 REHA = *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama.  
 REHPR = *Revista de Estudios Hispánicos*. Puerto Rico.  
 REIE = *Revista de España, de Indias y del Extranjero*. Madrid.  
 reimpr. = Reimpreso.  
 REJ = *Revue des Études Juives*. París.  
 REP = *Revista de Estudios Políticos*. Madrid.  
 reprod. = Reproducción.  
 REsp = *Revista de Espiritualidad*. Madrid.  
 RET = *Revista Española de Teología*. Madrid.  
 RF = *Romanische Forschungen*. Erlangen.  
 RFE = *Revista de Filología Española*. Madrid.  
 RFH = *Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires.  
 RFHum = *Revista de la Facultad de Humanidades*. San Luis de Potosí.  
 RFil = *Revista de Filosofía*. Madrid.  
 RFL = *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa.  
 RFLC = *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. La Habana.  
 RFV = *Revista de Folklore*. Valladolid.  
 RG = *Románica Gandesia*. Gante.  
 RH = *Revista de Historia*. Lisboa.  
 RHA = *Revista Hispano-Americana*. Madrid.  
 RHE = *Revue d'Histoire Écclésiastique*. Lovaina.  
 RHl = *Revue Hispanique*. Nueva York-París.  
 RHL = *Revista Histórica*. Lima.

- RHLF = *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. París.  
 RHLL = *Revista de Historia*. La Laguna.  
 RHM = *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York.  
 RHMC = *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. París.  
 RHT = *Revue d'Histoire du Théâtre*. París.  
 RHV = *Revista Histórica*. Valladolid.  
 RI = *Rivista d'Italia*. Roma.  
 RIA = *Revista Iberoamericana*. Iowa.  
 RIber = *Revista Ibérica*. Madrid.  
 RIE = *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid.  
 RIEB = *Revue Internationale des Études Basques*. París-San Sebastián.  
 RIEg = *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*. Madrid.  
 RIEV = *Revista Internacional de Estudios Vascos*. San Sebastián.  
 RInd = *Revista de Indias*. Madrid.  
 RIS = *Revista Internacional de Sociología*. Madrid.  
 RJAhr = *Romanisches Jahrbuch*. Hamburgo.  
 RL = *Revista de Libros*. Madrid.  
 RLComp = *Revue de Littérature Comparée*. París.  
 RLit = *Revista de Literatura*. Madrid.  
 RLM = *Rivista di Letterature Moderne*. Florencia.  
 RLMex = *Revista de Literatura Mexicana*. México.  
 RLR = *Revue des Langues Romanes*. Montpellier.  
 RLUPR = *Revista de Letras. Universidad de Puerto Rico*. Río Piedras.  
 RLUS = *Revista Lnsitana*. Lisboa.  
 RLV = *Revue des Langues Vivantes*. Bruselas.  
 RM = *Revista de Madrid*. Madrid.  
 RMI = *Rivista Musicale Italiana*. Roma.  
 RMus = *Revista de Musicología*. Madrid.  
 Ro = *Romania*. París.  
 ROcc = *Revista de Occidente*. Madrid.  
 ROccid = *La Renaissance d'Occident*. Bruselas.  
 Rom = *Romanticismo*. Génova.  
 RomN = *Romance Notes*. Chapel Hill.  
 RPen = *Revista Peninsular*. Madrid.  
 RPF = *Revista Portuguesa de Filología*. Coimbra.  
 RPhil = *Romance Philology*. Berkeley.  
 RPP = *Revue de Psychologie des Peuples*. Le Havre-París.  
 RQ = *Romance Quarterly*. Lexington.  
 RQu = *Renaissance Quarterly*. Nueva York.  
 RRIA = *Revista Interamericana de Bibliografía*. Washington.  
 RRQ = *The Romanic Review*. Nueva York.  
 RS = *Romanische Studien*. Darmstadt.  
 Rteatro = *Revista de Estudios de Teatro*. Córdoba (Argentina).  
 RUBA = *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires.  
 RUC = *Revista de Universidad de Coimbra*. Coimbra.  
 RUM = *Revista de la Universidad de Madrid*. Madrid.



- RUML = *Revista de la Universidad de Madrid. Letras*. Madrid.  
 RUO = *Revista de la Universidad de Oviedo. Filosofía y Letras*. Oviedo.  
 RVF = *Revista Valenciana de Filología*. Valencia.  
 RyC = *Religión y Cultura*. El Escorial.  
 RyF = *Razón y Fe*. Madrid.  
  
 s. a. = Sin año.  
 SAB = *South Atlantic Bulletin*. Alabama.  
 Sait = *Saitabi*. Valencia.  
 Salam = *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*. Salamanca.  
 Salm = *Salmanticensis*. Salamanca.  
 Sap = *Sapientia*. Buenos Aires.  
 SBA = *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*. Sevilla.  
 SBE = *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid.  
 SBM = *Sociedad de Bibliófilos Madrileños*. Madrid.  
 Scat = *Soluciones Católicas*. Valencia.  
 SCLC = *Sociedad Española de Literatura Comparada*.  
 SCS = *Smith College Studies in Modern Languages*. Northampton.  
 SD = *Siglo Diecinueve*. Valladolid.  
 s.e. = Sin editor.  
 SECC = *Studies in XVIIIth-Century Culture*. American Society for XVIIIth Century Studies.  
 Sef = *Sefarad*. Madrid.  
 Seg = *Segismundo*. Madrid.  
 Sel. = Selección.  
 SEP = *Sociedad de Estudios y Publicaciones*. Madrid.  
 Serra d'Or = *Serra d'Or*. Barcelona.  
 SFG = *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Munster.  
 SFM = *Studi di Filologia Moderna*. Catania.  
 SFN = *Studi di Filologia Neolatina*.  
 SGEL = *Sociedad General Española de Librería*. Madrid.  
 s. i. = Sin imprenta.  
 SI = *Studi Ispanici*. Pisa.  
 Sint = *Síntesis*. Buenos Aires.  
 Sist = *Sistema*. Madrid.  
 SKAW = *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Viena.  
 s. l. = Sin lugar.  
 SL = *Saber Leer*. Madrid.  
 SM = *Studi Medievali*. Turín.  
 SMod = *Spicilegio Moderno*. Bolonia.  
 SMV = *Studi Mediolatini e Volgari*. Bolonia.  
 SN = *Studia Neophilologica*. Uppsala.  
 s. p. = Sin paginar.  
 SPE = *Semanario Pintoresco Español*. Madrid.  
 Spec = *Speculum*. Cambridge, Massachusetts.

SPh = *Studies in Philology*. Chapel Hill.  
 SPhS = *Studia Philologica Salmanticensia*. Salamanca.  
 SR = *Spanish Review*. Nueva York.  
 SRom = *Studies in Romanticism*. Boston.  
 ss. = Siguientes.  
 St = *Studium*. Bogotá.  
 StO = *Studium Ovetense*. Oviedo.  
 Sur = *Sur*. Buenos Aires.  
 SVEC = *Studies on Voltaire and the XVIIIth. Century*. Oxford.  
 Sym = *Symposium*. Siracusa.  
 SZ = *Studia Zamorensia*. Zamora.

t. ap. = Tirada aparte.  
 TCBB = *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*. Cambridge.  
 Temas = *Temas*. Buenos Aires.  
 Th = *Thesaurus*. Bogotá.  
 Theoria = *Theoria*. Madrid.  
 THist = *Tiempo de Historia*.  
 ThL = *The Library*. Londres.  
 ThNb = *Theatre Notebook*. Londres.  
 TL = *Tierras de León*. León.  
 TR = *La Table Ronde*. París.  
 Tra = *Traditio*. Nueva York.  
 trad. = Traducción.  
 Trienio = *Trienio*. Madrid.  
 TSEB = *Trabajos de la Sociedad Española de Bibliografía*. Madrid.

U = *El Urogallo*. Madrid.  
 UAS = *University of Alabama Studies*.  
 UCC = *University of California Chronicle*. Berkeley. California.  
 UCM = *Universidad Complutense*. Madrid.  
 UCS = *The University of Colorado Studies*. Boulder.  
 UIA = *Unión Ibero-Americana*. Madrid.  
 UnBA = *Universidad*. Santa Fe.  
 UNED = *Universidad Nacional de Educación a Distancia*.  
 Univ = *Universidad*. Zaragoza.  
 UT = *Universitas Tarraconensis*. Tarragona.  
 UTB = *University of Texas Bulletin*.

V = *Variedades o Mensajero de Londres*. Londres.  
 VCLA = *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Madrid.  
 Vid. = Véase.  
 VKR = *Volkstum und Kultur der Romanen*. Hamburgo.  
 VL = *Voz y Letra*. Madrid.  
 VR = *Vox Romanica*. Zurich.  
 vv. = Versos.  
 VyV = *Verdad y Vida*. Madrid.

WJL = *Wiener Jahrbücher für Literatur...* Viena.

WUS = *Washington University Studies. Humanistic Series.* St. Louis.

YCL = *Yearbook of Comparative and General Literature.* Chapel Hill.

YFS = *Yale French Studies.* Universidad de Yale, New Haven.

YRS = *Yale Romanic Studies.* Universidad de Yale, New Haven.





# Índice alfabético

Las referencias a los estudiosos se limitan a las bibliografías de los capítulos.

- A Alberto* (Coronado), 561  
*A Ana* (Zorrilla), 499  
*A Anfriso en sus días* (Espronceda), 465  
*A bordo de un bote. Viaje alrededor del mundo* (Moreno de la Tejera), 693  
*A buen juez, mejor testigo* (Zorrilla), 498, 505-507, 531  
*A Carolina* (García Miranda), 573  
*A cazar me vuelvo. Comedia* (López Pelegrín), 207  
*A Célida* (Quintana), 437  
*A Cintio* (Cabanyes), 92  
*¿A Constitución o muerte quién podrá hacer resistencia?*, 295  
*A Cristo crucificado* (Marchena), 440  
*A D. Diego de Alvear y Ward* (Espronceda), 468  
*A D. Jacinto de Salas y Quiroga* (Zorrilla), 499  
*A Dafne en sus días* (Quintana), 437  
*A don Juan Donoso Cortés* (García Tassara), 95  
*A don Manuel José Quintana* (Blanco White), 442  
*A don Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo* (Quintana), 438  
*A él* (Gómez de Avellaneda), 566, 567, 572  
*A Elmira* (Quintana), 437  
*A escape y al vuelo* (Zorrilla), 497  
*A España, después de la revolución de marzo* (Quintana), 86, 437  
*A Espronceda* (Enrique Gil y Carrasco), 486  
*A Eva* (Espronceda), 464  
*A falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos* (N. González Martínez), 249  
*A Filena* (Quintana), 437  
*A Grecia* (E. de Ochoa), 450, 494  
*A Jarifa* (M. de los Santos Álvarez), 491  
*A Jarifa en una orgía* (Espronceda), 453, 473, 475  
*A Jovino, el melancólico* (Meléndez Valdés), 88  
*A la acacia* (Gómez de Avellaneda), 565  
*A la C... de S... Epístola* (N. P. Díaz), 492  
*A la cascada de la Pesquerna* (Somoza), 438  
*A la cruz* (Gómez de Avellaneda), 568  
*A la defensa de Buenos Aires* (Gallego), 438  
*A la empresa del ferrocarril de Extremadura* (Coronado), 562  
*A la esperanza* (Gómez de Avellaneda), 565  
*A la expedición española para propagar la vacuna en América* (Quintana), 437  
*A la exposición primera de las artes españolas* (M. J. de Larra), XLIV, 446  
*A la guerra civil* (Piferrer), 495  
*A la invención de la imprenta* (Quintana), 437  
*A la laguna de Gredos* (Somoza), 438  
*A la luna* (Espronceda), 469  
*A la luna* (Zorrilla), 498  
*A la mañana en mi desamparo y orfandad* (Meléndez Valdés), 85, 88  
*A la memoria desgraciada del joven literato don Mariano José de Larra* (Zorrilla), 463  
*A la muerte* (N. P. Díaz), 492  
*A la muerte de don Joaquín de Pablo* (Espronceda), 468  
*A la muerte de la duquesa de Frías* (Gallego), 438

- A la muerte de Larra* (Zorrilla), 499  
*A la muerte de Moratín* (Mesonero Romanos), 160  
*A la muerte de Torrijos y sus compañeros* (Espronceda), 469, 486  
*A la muerte del general Torrijos* (Enrique Gil y Carrasco), 486  
*A la noche* (Bermúdez de Castro), 460  
*A la noche* (Espronceda), 465  
*A la palma* (Coronado), 558  
*A la patria* (Espronceda), 469  
*A la patria* (Núñez de Arce), 459  
*A la puerta del cuartel* (Serra), 402  
*A la Reina Nuestra Señora* (Mesonero Romanos), 160  
*A la traslación de las cenizas de Napoleón* (Espronceda), 472, 480  
*¡A la una!*, 59  
*A la vejez, viruelas* (Bretón de los Herberos), LIII, 304, 352, 354, 355, 356  
*A la victoria de Bailén* (Rivas), 482  
*A la Virgen. Cántico matutino* (Gómez de Avellaneda), 567  
*A la vista del Niágara* (Gómez de Avellaneda), 567  
*¡A las dos!*, 59  
*¡A las dos y cuarto!*, 59  
*¡A las dos y media!*, 59  
*A las españolas* (García Miranda), 574  
*A las estrellas* (Rivas), 515  
*A las nobles artes* (Arriaza), 437  
*¡A las tres menos treinta segundos!*, 59  
*¡¡¡A las tres menos un minuto!!!*, 59  
*A los defensores de Bilbao* (García Gutiérrez), 449  
*A los que lamentaron mi supuesta muerte. La muerta agradecida* (Coronado), 562  
*A Madrid me vuelvo* (Bretón de los Herberos), 354, 355, 359, 361  
*A Matilde* (Espronceda), 470  
*A mi esposo* (Massanés), 570  
*A mi hermano J. Augusto* (E. de Ochoa), 450  
*A mi hijo Gonzalo a la edad de cinco meses* (Rivas), 482  
*A mi jilguero* (Gómez de Avellaneda), 566  
*A nuestros lectores*, 169  
*A Olimpia* (E. de Ochoa), 494  
*A Padilla* (Quintana), 437, 533  
*A Paz* (Zorrilla), 499  
*A Polonia* (Bermúdez de Castro), 488  
*A Polonia* (Enrique Gil y Carrasco), 486  
*A prinia noche* (Mesonero Romanos), 173  
*A quien leyere. Jornadas de retorno escritas por un aparecido* (Ros de Olano), 705  
*A secreto agravio, secreta venganza* (Calderón de la Barca), 301  
*A Sevilla* (Zorrilla), 501  
*A Tirso* (Quintana), 437  
*A un cobarde otro mayor* (A. M. de Segovia), 208  
*A un nial artista* (M. J. de Larra), 449  
*A un mal poema* (M. J. de Larra), 449  
*A un niño dormido* (Gómez de Avellaneda), 565  
*A un ruiseñor* (Coronado), 561  
*A un ruiseñor* (Gómez de Avellaneda), 568  
*A una bella* (Arolas), 484  
*A una despedida* (N. P. Díaz), 492  
*A una estrella* (Espronceda), 465, 473  
*A una gota de rocío* (Enrique Gil y Carrasco), 485  
*A una literata* (Massanés), 569  
*A una mariposa* (Gómez de Avellaneda), 566  
*A una raniera que tomaba abortivos* (M. J. de Larra), 449, 550  
*A una rosa marchita* (A. Grassi), 571  
*A \*. Sentimientos perdidos* (Enrique Gil y Carrasco), 486  
*A \*\*\* dedicándole estas poesías* (Espronceda), 473  
*¡Abajo los Borbones!* (García Gutiérrez), 449  
*Abate de L'Epée. El* (Bouilly), 303  
*Abderramán I*, 513  
*Abdlul Adhel. Cuento del siglo XV*, 741  
*Abeja, La*, 298, 333, 353, 701, 745, 746  
*Abeja Española, La*, LV, 53, 134, 141  
*Abelardo y Eloísa* (Ortega y Frías), 690  
*Abella, Fermín*, 34  
*Abellán, José L.*, LXIII



- Abén Huneza* (Martínez de la Rosa), 308, 309, 310, 318, 319, 444
- Abén-Zaide. Véase Andueza, José M.<sup>a</sup> de.
- Abenámbar. Véase López Pelegrín, Santos.
- Abenámbar y El Estudiante. Capricho periódico*, 208, 209
- Abenhamar o el despecho* (Frías), 446
- Abrams, Frederick, 576
- Abrams, Meyer H., LXIII
- Abrazo de Vergara, El* (Busquet), 538
- Abril, Manuel, 282
- Abril y Velasco, Rosa, 248
- Acción de Villalar, La* (Calvo Asensio), 397
- Aceitunas, Las* (V. de la Vega), 394
- Acerca del teatro de Calderón* (A. López de Ayala), 406
- Achaques a los vicios* (Bretón de los Herberos), 357, 359
- Achaques de la vejez* (Sanz), 392
- Acosta Montoro, José, 60
- Actores, Los* (M. Catalina), 260
- Actriz, La* (Salas y Quiroga), 219
- Acuña, Rosario, XXXIII, XLVI
- Adams, Nicholson B., 282, 415, 576, 748
- Adán y compañía. Cuadros históricos* (E. de Palacio), 216
- Addison, Joseph, xxxviii, 156, 157, 158, 163, 195
- Adelaida Duguesclín* (Voltaire), 272
- Adelaida o el suicidio* (J. del Castillo), 87
- Administración lírico-dramática*, 34
- Admonición a un poeta contra la tentación de escribir sátiras* (Martínez de la Rosa), 549
- Adolfo y Clara* (Marsollier), 305
- Adoración* (Coronado), 559, 714-717
- Afecto de amor e impiedad* (Tristán), 86
- Agamenón* (Lemercier), 305
- Agar, Pedro, 298
- Agonías de la Corte* (M. de los Santos Álvarez), 741
- Agresión británica, La* (Maury), 511
- Aguado, Alejandro, marqués de las Marismas, 306
- Aguado, Eusebio, 31
- Aguador, El* (López Pelegrín), 208, 219, 222
- Aguas fuertes* (Palacio Valdés), xxi
- Aguilar Piñal, Francisco, LXIII, 60, 282, 415, 576
- Aguiló, Tomás, 543, 569
- Aguinaldo, El* (Mesonero Romanos), 173
- Aguirre, Jesús, LXIII, LXVI
- Aguirre, José M.<sup>a</sup>, 576
- Aguirre, Manuel Benito, LI, 615, 645
- Agulhon, Maurice, 60
- Agulló Cobo, Mercedes, 415
- Agustín Príncipe, Miguel, 755
- Aires da miña terra* (Curros Enríquez), 25
- Aires del lugar, Los* (Mesonero Romanos), 173
- Al amor de la lumbre o el brasero* (Mesonero Romanos), 175
- Al amor de los tizones* (Pereda), 215
- Al armamento de las provincias españolas contra los franceses* (Quintana), 437
- Al ateo* (Zorrilla), 503
- Al cardenal Cisneros* (García Gutiérrez), 449
- Al combate de Trafalgar* (Quintana), 437
- Al Creador* (Massanés), 570
- Al destino* (Gómez de Avellaneda), 566
- Al Dos de Mayo* (Gallego), 438
- Al Dos de Mayo* (Enrique Gil y Carrasco), 486
- Al mar* (Gómez de Avellaneda), 567
- Al pasajero en la Alhambra* (Estébanez Calderón), 160
- Al primer vuelo* (Pereda), 35
- Al Sol, himno* (Espronceda), 467, 468
- Al sueño* (Bermúdez de Castro), 460
- Al terremoto de 1829* (M. J. de Larra), 448
- Alabanza, o que me proliúban éste, La* (M. J. de Larra), 197, 205
- Alabarderos, Los*, 222
- Alameda, P. Cirilo de, 58
- Alaoui, Setty, 60
- Alarcón* (Eguílaz), 394
- Alarcón, Pedro Antonio de, XLII, XLIII, 35, 57, 213, 214, 219, 223, 352, 389, 484, 501, 595, 642, 702, 703, 705, 707, 743, 744, 747, 748

- Alarcos Llorach, Emilio, 576, 748  
 Alarma, Salvador, 264  
*Alarmas españolas* (Meléndez Valdés), 511  
 Alas, Leopoldo. Véase Clarín.  
 Alba, duques de, xxviii  
*Alba, El*, xxxi  
 Alba, J. de, 398  
*Albañil, El* (Fernán Caballero), 671  
 Albareda, José Luis, 52  
 Albéniz, Pedro, xxxiv  
 Alberdi, Ramón, 60  
 Alberich, José, LXIII, 415  
 Albero, Miguel, 42  
*Alberoni* (Rodríguez Rubí), 24, 402  
 Albillo. Véase Lustonó, Eduardo de.  
 Alborg, Juan Luis, 415, 576  
 Albuerne, José M.<sup>a</sup>, 219  
*Álbum, El* (M. J. de Larra), xlv  
*Álbum de Galicia*, 167, 218, 224  
*Álbum de la Infancia* (Dargallo), 745  
*Álbum de las Familias*, 32  
*Álbum de Momo*, xxv, xxvii, xxxviii, lv  
*Álbum de Señoritas*, lv  
*Álbum de un loco* (Zorrilla), 497, 501, 503  
*Álbum de una señora del gran mundo* (N. P. Díaz), xlv  
*Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas, El*, 220, 221  
 Alcalá Galiano, Antonio, xxiii, xxiv, xx-xii-xxxiv, xl, 50, 110, 111, 112, 113, 115, 121, 122, 123, 125, 127-131, 143, 161, 190, 209, 211, 246, 318, 329, 384, 415, 443, 520, 521, 522, 528, 540, 552, 576, 622, 649, 748  
*Alcalde de barrio, El* (Mesonero Romanos), 166  
*Alcalde liberal o el cazador de serviles, El*, 295  
*Alcalde Ronquillo, El* (Zorrilla), 368, 369, 370, 371, 508  
*Alcalde Ronquillo y el obispo Acuña, El* (J. E. Hartzenbusch), 532  
*Alcázar de Saturno, El* (C. Moreno), 299  
*Alcázar de Sevilla, El* (Rivas), 525  
 Alcina Franch, Juan, 751  
*Aldabón del cielo, El* (García Gutiérrez), 552  
 Aldea Gimeno, Santiago, lxxiii  
 Alderete, Bernardo José de, 97  
 Alderico. Véase Estébanez Calderón, Serafín.  
 Aldridge, Owen, LXIII, xc, xciii  
*Alegría del poeta escribiendo en un álbum, La* (Coronado), 562  
*Aleluyas, Las* (Gutiérrez de Alba), 412  
 Alenza, Leonardo, 178, 179  
 Alfieri, Vittorio, li, 250, 272, 273, 308, 310, 312, 389, 438  
*Alfonsiada o la conquista de Toledo, La* (E. López), 538  
 Alfonso VI, 393, 527  
 Alfonso VII, 540, 634  
 Alfonso X el Sabio, 507, 630  
 Alfonso XII, xvii, 541  
*Alfonso el Batallador* (Borau y Clemente), 399  
*Alfonso Munio* (Gómez de Avellaneda), 311  
 Alfredo (J. F. Pacheco), 105, 134, 136, 329, 331, 333-337, 339, 340, 391  
*Algunas reflexiones sobre la formación e importancia del estilo* (López Soler), 454  
*Alliambra, La* (Martínez de la Rosa), 104  
*Aliatar* (Rivas), lii, 307, 316, 317, 320, 325, 328  
 Alicante (Zorrilla), 501  
*Alina o la hermana adoptiva*, 273  
*Alina y el genio* (Piferrer), 496  
*Aljibe de la gitana, El* (M. Fernández y González), 686  
 Allegra, Giovanni, LXIII  
 Allen, John J., 282  
 Allen, Rupert, 415  
*Allí dalt* (Massanés), 571  
*Alma del rey García, El* (Serra), 395  
*Alma en pena, El* (Campoamor), 532  
*Alma enferma, El* (Nombela), 689  
 Almagro San Martín, Melchor, 424  
*Almanzor* (López Pelegrín), 104  
 Almela y Vives, Francisco, 60, 748  
*Almoneda del diablo, La* (Liern), 278  
 Almuíña Fernández, Celso, LXIII  
*Alonsiada o conquista de Menorca por el rey D. Alfonso III de Aragón en 1327, La* (Ramis), 512, 514

- Alonso, Cecilio, 576  
 Alonso, Dámaso, XXIII  
 Alonso, Juan Bautista, 448, 465  
 Alonso, Vicente, 86  
 Alonso Cabeza, M.<sup>a</sup> Dolores, 225  
*Alonso Cano o la Torre del Oro* (A. Fernández Guerra), 392  
 Alonso Cortés, Narciso, LXIII, C, 149, 289, 311, 415, 431, 576, 599  
 Alonso Ortiz, José, 102  
 Alonso Seoane, M.<sup>a</sup> José, LXIII, LXXXIII, 415, 748  
 Altabella, José, 60  
 Altadill y Teixidó, Antonio, 42, 691, 748  
 Altamira y Crevea, Rafael, 748  
*Altar y Trono*, 49, 59  
 Alvar, Manuel, LXIII, LXXXV, 225, 748  
 Alvarado, Fr. Francisco, 116  
 Álvarez, Isabel, LXIII  
 Álvarez, Jesús Timoteo, 60  
 Álvarez, Miguel de los Santos, XXIX, XXXI, 50, 263, 481, 484, 486, 490, 491, 535, 536, 537, 538, 550, 576, 650-652, 705, 708, 741, 743, 747, 748  
 Álvarez Aranda, Vicente, 538  
 Álvarez Barrientos, Joaquín, LXIII, LXXXV, 225, 230, 282, 284, 287, 289, 748  
 Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 87, 88, 89, 144, 311, 435, 437, 447, 448, 449, 456, 633  
 Álvarez de Miranda, Pedro, 60  
 Álvarez Guerra, Juan, 693  
 Álvarez Mendizábal, Juan. Véase Mendizábal, Juan Álvarez.  
 Álzaga, Florinda, LXIV, 576  
 Alzine, editorial, 28, 608  
*Ama de llaves, El* (J. E. Hartzenbusch), 219  
 Amade, Jean, 576  
 Amadeo I de Saboya, 24, 414  
 Amades, Joan, 282  
*Amalia de Mansfield* (Cottin), 614  
*Amante corto de vista, El* (Masonero Romanos), 161  
*Amante universal, El* (Escosura), 391  
*Amante y caballero* (Suárez Bravo), 394  
*Amantes de Ternel, Los* (J. E. Hartzenbusch), xxx, 102, 105, 199, 252, 306, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 333, 339, 342, 344-349, 361, 374, 389, 639, 736  
*Amapola, la azucena y la niña, La* (A. Grassi), 571  
*Amar desconfiando o la soltera suspicaz* (Tapia), LII, 305  
*Amar después de la muerte* (Maturana), 86  
*Amaya o los vascos en el siglo VIII* (Navarro Villoslada), 612, 641, 642  
*Ambición, La* (García Gutiérrez), 449  
*Ambición de una mujer, La* (Tomás y Salvany), 42  
*América, La*, LV, 181, 535, 745, 746  
*Amiga, La* (R. Robert), 218  
*Amigo de la familia, El* (Tejado), 604  
*Amigo de la Infancia, El*, LV  
*Amigo de la Juventud, El*, 53  
*Amigo de la Niñez, El*, LV, 53  
*Amigo de los Niños, El*, 745  
*Amigo mártir, El* (Bretón de los Herreros), 357  
*Amigos enemigos o Guerras civiles, Los* (Húmara), 612  
*Amistad, La* (Lista), 443  
*Amistades peligrosas, Las* (Choderlos de Laclos), XLVIII  
*Amolador, El*, 239  
*Amor de hijo* (Ortiz de Pinedo), 411  
*Amor de los amores, El* (Coronado), 562  
*Amor de una negra, El* (Ortega y Frías), 690  
*Amor en el mundo occidental, El* (Rougemont), 346  
*Amor filial, El* (Arenal), 541  
*Amor, honor y valor* (Rivas), 525  
*Amor sin objeto, El* (N. P. Díaz), 491  
*Amor tardío* (Ros de Olano), 485  
*Amor venga sus agravios* (Espronceda y Moreno López), 308, 351  
*Amor y amores* (Fernanflor), 52  
*Amor y arte* (Zorrilla), 363  
*Amor y la gaceta, El* (Serra), 402  
*Amor y orgullo* (Gómez de Avellaneda), 566  
*Amor y Psiquis* (M. J. de Larra), 448  
*Amores de novela, Los* (Trueba y Cossío), 622



- Amoríos de 1790* (García de Villalta), 306, 349
- Amorós, Andrés, 748
- Amusco, Alejandro, LXIV, 577, 748
- Ana, madre del profeta Samuel* (Massanés), 570
- Ana Oller. Véase Orellana, Francisco José, 691
- Anacreonte, 448
- Anales de Cataluña* (Feliú de la Peña), 634
- Anales de la Universidad de Oviedo*, 5
- Anales de Sevilla*, 621
- Anales dramáticos del crimen o causas célebres españolas y extranjeras extractadas y traducidas* (Muñoz Maldonado), 694
- Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta de [sic] presente* (Velázquez y Sánchez), 693
- Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas* (López Soler), 138
- Análisis del condenado por desconfiado* (A. Durán), 142
- Anarquía vencida, La*, 299
- Ancelot, François, 305
- Anciano de Favencia, El* (Balaguer), 642
- Ancient Spanish Ballads* (Lockhart), 529
- Andersen, Hans-Christian, 746, 747
- Anderson, Ferris, 225
- Andioc, René, LXIV, 282, 415, 749
- Andrenio. Véase Gómez de Baquero, Eduardo.
- Andrés (Sand), 609
- Andrés, Juan, XXII, LXIV
- Andrés, Ramón, 577
- Andrés Alonso, Rosa M.<sup>a</sup>, 749
- Andrés Chenier (J. M. Díaz), 391
- Andrés de Bretón, Tomasa, XLV
- Andrés Martín, Melquíades, 60
- Andrés Niporcasas. Véase Larra, Mariano José de.
- Andrés y Moyano, Tomasa, 354
- Andrómaca* (Racine), 272
- Andueza, José M.<sup>a</sup> dc, LVI, LXIV, 740, 741, 743
- Ángel de la guarda. Episodio de la Guerra de la Independencia, El* (Alarcón), 744
- Ángel de las centellas, El* (Balaguer), 642
- Ángel de Saavedra. Véase Rivas, duque de.
- Ángel del Hogar, El*, LV, 568
- Ángel y el poeta, El* (Espronceda), 479
- Angelitos al cielo* (Ros de Olano), 485
- Angelón y Broquetas, Manuel, 691
- Anguera, Pere, 60
- Anguiano, José A., 749
- Angulema, duque de, 298, 299, 300
- Angúnies d'En Titella, Les*, 241
- Anillo de Carlomagno, El* (Arolas), 528
- Anillo de Giges, El* (Cañizares), 275, 276
- Anillo del diablo, El* (Zumel), 278
- Animales de las cuatro partes del mundo, Los*, 239
- Aniversario, El* (Rivas), 540
- Anochecer en San Antonio de la Florida* (Enrique Gil y Carrasco), 636, 637
- Anoll Vendrell, Lidia, LXIV, 749
- Anotaciones a la Poética* (Martínez de la Rosa), 317, 520
- Antenor* (Montengón), 79
- Anteojos para cortos de vista o Casa del marqués de España* (Trueba y Cossío), 622
- Antes, ahora y después* (Mesonero Romanos), 213
- Anti-Quijote, El* (N. Pérez), 648
- Antídoto. Colección de novelas cristianas, El*, 604
- Antigüedades de Mérida, Las* (M. J. de Larra), 203
- Antillón, condesa de, XLV
- Antillón, Isidoro, LIV
- Antirromántico, El* (Saint Chamans), 108
- Antología costumbrista* (Correa Calderón), 156
- Antón Perulcro. Véase Martínez Villergas, Juan.
- Antonio Cívigo. Véase Novo García, Victorino.
- Antonio de Leiva* (Ariza), 393
- Antony* (A. Dumas), 272, 314, 323
- Antony* (M. J. de Larra), 200

- Anuario del cuerpo facultativo de archivistas, bibliotecarios y anticuarios (1881-1882)*, 60
- Anuario Estadístico de España*, 6, 12
- Apariencias, Las* (Escosura), 391
- Apéndice al Zurriago*, 55
- Apéndices a la Poética* (Martínez de la Rosa), 317
- Apólogos o fábulas políticas* (F. de C. y R.), 546
- Apostólicos, Los* (Pérez Galdós), XLIII, 154, 213
- Apoteosis de Don Pedro Calderón de la Barca* (Zorrilla), 363, 373
- Apuleyo, 79
- Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos* (Zorrilla), 506, 508
- Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870* (E. Hartzenbusch), 45, 624
- Apuntes sobre el drama histórico* (Martínez de la Rosa), 309, 317, 318
- Árabes en España o Rodrigo, Los* (García Vahamondc), 86, 611
- Aragón, M.<sup>a</sup> Aurora, 749
- Aragónés, Francisco, 54
- Aramburu y Machado, Mariano, 577
- Aranda, Eusebio, LXIV, 577
- Aranda Doncel, Juan, 60
- Aranda y Delgado, Francisco, 264, 279
- Aranguren, José Luis López, 225, 415
- Araucana, La* (Ercilla), 512
- Araujo, Fermín, 646
- Arce, Ángeles, 577
- Arce Fernández, Joaquín, 577
- Arco, Ricardo del, 749
- Arco Agüero, Felipe del, 238, 294
- Arderús, Francisco, LIV, 217, 267
- Aregger, Agnes J., 225
- Arenal, Concepción, XXXIV, XXXV, LXIV, 541
- Argüelles, Agustín, 107
- Arguijo, Juan de, 439
- Argullol, Rafael, LXIV, 225
- Ariadna* (Quintana), 437
- Arias de Cossío, Ana M.<sup>a</sup>, LXIV, 415
- Arias Montano, Benito, XXII
- Aribau, Bucnaventura Carlos, XXII, XL, LV, 28, 31, 136, 137, 138, 611
- Ariosto, 509, 515, 522, 633
- Aristóteles, 134
- Ariza, Juan de, 257, 384, 393, 394, 642, 744, 745, 746, 749
- Arjona, Manuel M.<sup>a</sup> de, 439, 440, 441
- Arlequín, El*, 208
- Arlinecourt, Víctor d'. Véase D'Arlinecourt, Víctor.
- Armijo, Dolores, 189
- Armiño, Mauro, LXIV
- Armiño, Robustiana, 556, 710
- Armonía religiosa* (Arolas), 484
- Arnaldo, Javicr, LXIV
- Arnao, Antonio, 540
- Arnau, Juan, LXIV
- Arnault, Antoine-Vincent, 305
- Arolas Bonet, P. Juan, XXIX, XLVII, LXV, 104, 143, 482-484, 523, 524, 526, 527, 528, 532, 534, 535, 536, 537, 577
- Arregui, Enrique, 34
- Arriaza, Juan Bautista, XLIV, XLV, 299, 443, 472, 523, 542, 577
- Arrieta, Emilio, 56, 255
- Arrom de Ayala, Antonio, 659, 660
- Arroz y tartana* (Blasco Ibáñez), L
- Arruej, Luis, 34
- Arte de hablar bien el francés, El*, 28
- Arte de hablar en prosa y verso* (Gómez Hermosilla), XLIV, 452, 516, 524
- Arte de hacer fortuna, El* (Rodríguez Rubí), 402
- Arte de la pintura* (J. F. Pacheco), 639
- Arte poética* (García Rengifo), 460
- Arte y Letras*, 35
- Arte y Libertad*, 37
- Arteaga Alemparte, Domingo, 459
- Artículo remitido* (Mora), 122
- Artículos escogidos* (Cortada y Sala), XXXII
- Artigas, Miguel, 577
- Artigas Sanz, M.<sup>a</sup> Carmen, 60, 749
- Artís, Avelí, 241, 282
- Artista, El*, XXIII, XLIV, LV, LVI, LXIII, 27, 50, 51, 140, 141, 329, 338, 455, 460, 467, 470, 493, 494, 523, 531, 533, 577, 622, 635, 659, 667, 701, 741, 742, 743

- Artista barquero o los cuatro cinco de junio*, *El* (Gómez de Avellaneda), 734, 735
- Artistas*, *Los* (Mesonero Romanos), 166
- Artola, Miguel, LXV
- Asalto*, *El* (R. de Navarrete), 216, 223
- Asamblea general* (Estébanez Calderón), 181
- Ascensión del Señor*, *La* (Lista), 443
- Ase perdut buscat a brams*, *El*, 240
- Asenjo, Antonio, 60
- Asenjo Barbieri, Francisco, LXV, 255, 278
- Asensio, José M.<sup>a</sup>, 577, 749
- Asesinos del correo de Nápoles*, *Los* (La Harpe), 272
- Asís, Francisco de, 58
- Asmodeo. Véase Navarrete, Ramón de.
- Asno de oro* (Apuleyo), 79
- Asombro de los andaluces o Manolito Gázquez el sevillano*, *El* (Estébanez Calderón), 182
- Asonada*, *La* (Rivas), 482
- Asquerino, Eduardo, LIV, LV, 388, 391, 396, 397, 411, 532
- Asquerino, Eusebio, 388, 391, 396, 397, 411
- Assas, Manuel de, 168
- Astrólogo de Valladolid*, *El* (García de Villalta), 306, 349-351
- Asturiano en Madrid*, *El* (Moncín), 249
- Astuto arlequín y el molinero tonto*, *El*, 242
- Asún Escartín, Raquel, 60
- Atala* (Chateaubriand), XLVIII, 99, 608, 609, 717
- Atanasio Céspedes y Monroy. Véase Olavide, Pablo de.
- Ataúlfo* (Rivas), LII, 307, 316
- Atienäum*, 108
- Atiencum*, *The*, 125, 129, 521
- Atkinson, Nora, 749
- Atlántida*, *La* (Blanco Guerrero), 538
- Atrás el extranjero. Novela histórica del tiempo de la Guerra de la Independencia* (Angelón), 691
- Aubert, Paul, 61
- Augier, Louis, 108
- Aullón de Haro, Pedro, 577
- Aura blanca*, *El* (Gómez de Avellaneda), 736
- Aurora*, *La*, 298
- Aurora de España*, *La*, 353
- Aurora de la libertad*, *La* (Zumel), 143
- Aurora de la Vida*, *La*, LV
- Ausencia* (Cabrera y Heredia), 575
- Ausencia*, *La* (Quintana), 437
- Ausente*, *El* (M. de los Santos Álvarez), 490
- Auto de fe*, *El* (E. de Ochoa), 613, 635, 636, 640, 653
- Autobiografía* (Blanco White), 442
- Autobiografía* (Gómez de Avellaneda), 564
- Autor de bucólica*, *El* (Mesonero Romanos), XXV
- Ave Maris Stella* (Escalante), 642
- Avecilla, Pablo Alonso de la, 50, 411, 654, 749
- Aventuras de Gil Blas de Santillana*, *Las* (Lesage), 16
- Aventuras de Juan Luis* (Rejón de Silva), 99
- Aventuras de Telémaco*, *Las* (Fénelon), 16
- Aventuras de un elegante o las costumbres de ogaño*, *Las* (Vayo), 627
- Aventuras imperiales* (M. Fernández y González), 395
- Aventureros*, *Los* (Luis Blanc), 411
- Avial, Pedro, 221
- Ávila (Zorrilla), 501
- Ávila Arellano, Julián, 415
- Avilés, Ángel, 221
- Avinareta, Eugenio de, 678
- Avisador*, *El* (Bretón de los Herreros), 219
- Aviso a las coquetas* (Bretón de los Herreros), 357, 358
- Ayacuchos*, *Los* (Pérez Galdós), 678
- Ayala Aracil, M.<sup>a</sup> Ángeles, LXV, LXXXII, XCII, 225, 231, 765
- Ayer, hoy y mañana* (Flores), 154, 166, 212, 213, 215
- Ayes del alma* (Campoamor), 532
- Ayguals de Izco, Wenceslao, XX, XXIV, XXIX, XLIX, I, LV, 29, 31, 38, 55, 411, 537, 549, 551, 650, 654, 655, 677, 678-683, 684, 693, 740, 749, 760
- Aymrich, José, 577



- Aymes, Jean-R., LXV, 66, 72, 225  
 Azaña, Manuel, 61  
 Azcárate, Gumersindo de, 7  
 Azlor, Marcelino, 534  
 Azorín, 329, 330, 383, 415, 453, 539, 577  
*Azotes y galeras* (Cavia), 216  
*Azucena, La* (A. Grassi), 571  
*Azucena faventina, La* (Massanés), 570  
*Azucena milagrosa, La* (Rivas), 459, 539  
*Azucena silvestre, La* (Zorrilla), 507, 539
- Badessi, Alessandra, 577  
 Baehr, Rudolf, 577  
 Bahamonde Magro, Ángel, 72  
*Baile de las brujas* (Martínez Villergas), 551  
*Baile de máscaras, El* (F. J. de Burgos), 304  
*Baile de piñata* (Martínez Villergas), 551  
*Bailén* (Rivas), 525, 541  
 Bailly-Baillère, Carlos, 30  
 Baker, Edmund, 225  
 Baker, Edward, 749  
 Bakunin, Mijail Aleksandrovich, 37  
*Baladas líricas* (Wordsworth), 107  
 Balaguer, Víctor, 31, 398, 642  
 Balart, Federico, LV, 58  
 Baldó Lacomba, Marc, LXVII, 61  
*Ballena, La* (Arolas), 484  
 Ballester, Manuel, LXV  
 Ballesteros, Mercedes, 577  
 Balmes, Jaime, LIV  
*Baltasar* (Gómez de Avellaneda), 311  
 Balzac, Honoré de, XLIX, L, 30, 158, 190, 192, 203, 323, 607, 609, 649, 650, 655, 662, 663, 690, 691, 742, 743  
 Bandello, Matteo, 740, 743  
*Bandera del honor, La* (Ríos), 541  
*Bandera negra* (Rodríguez Rubí), 396, 402  
*Bandido de las montañas de Calabria, El*, 244  
*Bandido incógnito o la caverna invisible, El*, 272  
*Bandidos de Madrid* (Luis Candelas), *Los* (García del Canto), 693  
*Bandolero, El* (B. Gómez), 222  
*Bandos de Castilla o el caballero del cisne, Los* (López Soler), 29, 100, 102, 138, 455, 607, 611, 618, 624, 625, 626, 631, 639  
*Banquero, El* (Ruigómez), 221  
*Baños de Panticosa, Los* (E. de Ochoa), 450, 494  
*Baños del sardinero, Los* (Pereda), 215  
 Baquero Escudero, Ana L., LXV, 578, 749, 750  
 Baquero Goyanes, Mariano, LXV, 225, 577, 578, 750  
 Barab, Gustave, 39  
 Baralt, José M.<sup>a</sup>, 263  
*Barateros o el desafío y la pena de muerte, Los* (M. J. de Larra), 196  
*Bárbara Blomberg* (Escosura), LII, 311, 385  
*Barbero, El* (Flores), 219  
*Barbero de Madrid, El* (Mesonero Romanos), 161  
*Barbero de Sevilla, El* (Rossini), 303  
 Barbés, Armand, 679  
 Barbier, Augusto, 490  
*Barcelona y sus misterios* (Altadill), 691  
 Barcia, Roque, 397  
 Barea, Arturo, 18  
 Barlow, Joseph W., 578  
 Barnette, Douglas, 285, 287, 764  
 Barnette, Linda Jane, 285, 287, 764  
 Baroja, Pío, I, 20, 383, 678, 690  
*Barón, El* (L. Moratín), 300, 303  
*Baronesa de Joux, La* (Gómez de Avellaneda), 735  
*Barquero de la Albufera, El*, 224  
 Barrantes Moreno, Vicente, XLV, 215, 216, 745  
 Barreda, Tomás, LXV  
 Barreiro, Lisardo, 224  
 Barrera, Carlos, 71  
 Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, XXIII, LXV  
 Barthélemy y Méry, Jean-Jacques, 509, 540  
 Bartolomé Martínez, Bernabé, LXV, 61  
 Bassagoda, Roger, 750  
*Bastardo, El* (Mora), 531  
*Bastardo Mudarra, El* (Lope de Vega), 520  
*Bastardo y el rey, El* (M. Fernández y González), 395  
 Bastiat, Ferdinand, 680

- Bastús, Faustino, 54  
 Bastús, Joaquín, 258, 259, 261, 415  
*Batalla de Alarcos. Episodio de la Historia de España del siglo XII, La* (Caunedo), 741  
*Batalla de diablos* (Zumel), 278  
*Batalla de Fraga, La* (Mora), 531  
 Batlle, Carlos, 37  
*Batuda de les olives al Empordà, La* (Mas-sanés), 570  
*Batuta, La*, 58  
 Baudelaire, Charles, XXIV, XLI, LXVI  
 Baudry de Saunier, Charles-Louis, 394  
 Bauer y Landauer, Ignacio, 266  
 Baus, Antera, 248, 259, 260  
 Baus, Joaquina, 260  
 Baus, Teresa, 260  
 Baylina, Guillermo, 486  
 Baylina, Juana, 486  
 Bayo, Gregorio del, 467  
*Bazar Literario, El*, 573  
 Bazo Castellanos, Paula, 750  
*Beatus ille* (Horacio), 464, 481  
 Beaumarchais, Pierre A. C. de, 273  
 Beaume, editorial, 608  
 Becher, Hubert, LXVI, 143  
 Bécquer, Gustavo Adolfo, xxx, L, 27, 94, 436, 441, 442, 447, 450, 453, 459, 487, 554, 578, 685, 708, 711, 737, 746, 747  
*Beduino, El* (Gómez de Avellaneda), 104, 566  
 Beecher Stow, Enriqueta, 681  
 Behiels, Godelieve, LXVI, 225, 416  
 Behler, Ernest, LXVI  
 Belinski, Vissarion, 750  
*Belisario* (Marmontel), XLVIII  
*Bella Toda, La* (Gómez de Avellaneda), 736  
 Belleforest, François de, 740, 743  
 Bellini, Giuseppe, 750  
*Bello Ideal, El*, LV  
 Belmar, Cecilia, LXVI  
 Beltrán, Miguel, 61  
*Ben Kandir. Cuento oriental*, 741  
 Benavides, Antonio, 32, 256  
*Beneficencia, La* (Lista), 443  
 Bénichou, Paul, LXVI  
 Benítez, Rubén, LXVI, 61, 226, 228, 229, 232, 233, 583, 750  
 Benítez y Torres, Fulgencio, 385  
 Benjamin, Walter, XXIV, LXVI  
 Bensoussan, Albert, 61  
 Bentham, Jeremy, 692  
 Beña, Cristóbal de, 545, 546, 578  
 Béranger, Pierre-Jean de, 130  
 Berasaluce, Ana M.<sup>a</sup>, 226  
 Beratarrechea, Juan B., 750  
 Berceo, Gonzalo de, 507  
 Berchet, Giovanni, 109, 138, 139  
 Berenguer III, 633  
*Berenguer el Grande, conde de Barcelona* (Arolas), 528, 532  
 Bergamín, José, 416, 750  
 Bergnes de las Casas, Antonio, 29, 32, 604, 605, 608, 610  
 Berkowitz, Diana C., 226  
 Bermúdez de Castro, Salvador, XLVII, 104, 460, 461, 484, 487, 488, 523, 532, 578, 650, 743, 750  
 Bernal Rodríguez, Manuel, LXVI  
 Bernard, Margherita, 578  
*Bernardo, El*, 511  
*Bernardo del Carpio* (J. F. Pacheco), 391  
 Bernat y Baldoví, José, 409, 550  
 Berquin, Arnaud, 615  
*Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* (J. C. della Croce), XXVII  
 Berzosa, Manuel Ascensión, 651, 750  
 Beser, Sergio, 750  
 Bianchini, Angela, 750  
*Biblia*, 509, 520, 638, 687  
*Bibliografía española*, 37  
*Bibliógrafo*, 33  
*Bibliographie de la France*, 33  
*Biblioteca Católica*, 604  
*Biblioteca contemporánea*, 36  
*Biblioteca de Autores Españoles*, XXII, 27, 32, 35, 127, 137  
*Biblioteca de El Herald*, 604  
*Biblioteca de El Siglo*, 604  
*Biblioteca de escritores aragoneses* (Latassa), XXII  
*Biblioteca de grandes novelas*, 36

- Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia*, 36  
*Biblioteca de la familia cristiana de novelas morales*, 37  
*Biblioteca de la Palma*, 746  
*Biblioteca de las damas*, 29, 605  
*Biblioteca de las maravillas*, 36  
*Biblioteca del católico*, 31, 604  
*Biblioteca del Diario de Avisos*, 604  
*Biblioteca del mediodía*, 32  
*Biblioteca del recreo*, 725  
*Biblioteca del siglo XX*, 36  
*Biblioteca dramática* (Lalama), 31, 271, 278  
*Biblioteca económica de instrucción y recreo*, 34  
*Biblioteca económica de la infancia*, 745  
*Biblioteca enciclopédica popular ilustrada*, 34  
*Biblioteca filosófica*, 36  
*Biblioteca ilustrada*, 32  
*Biblioteca Italiana*, 109  
*Biblioteca moderna de ciencias sociales*, 37  
*Biblioteca Nacional, La* (Palacio Valdés), XXI  
*Biblioteca para todos*, 40  
*Biblioteca patria de obras premiadas*, 37  
*Biblioteca popular*, 36  
*Biblioteca popular económica*, 30  
*Biblioteca selecta* (Mendíbil y Silvela), XXII  
*Biblioteca selecta de autores clásicos españoles*, XXII, 35  
*Biblioteca selecta, portátil y económica*, 29, 605  
*Biblioteca selecta y económica*, 605  
*Biblioteca sociológica internacional*, 37  
*Biblioteca universal*, 33  
*Biblioteca universal ilustrada*, 36  
*Biblioteca valenciana* (Fuster), XXII  
*Bibliothèque universelle des romans*, 510  
Bieder, Maryellen, 416  
*Bien relacionada, La* (Matoses), 216  
*Bien y el mal, El* (E. de Ochoa), 450, 494  
Billick, David J., LXVI, 578  
*Biografía de Espartero*, 33  
*Biografía eclesiástica completa*, 33  
Blackham, Harold J., 578  
Blair, Hugh, XL, LXXXV, 79, 80  
Blake, William, 481  
Blanc, Louis, 691  
Blanc, Luis, 411, 414  
Blanca (J. F. Díaz), 200, 534  
*Blanca de Borbón* (Espronceda), 308, 309, 351, 464, 466, 467, 632  
*Blanca de Borbón* (Gil y Zárate), LII, 310  
Blanchard, Juan, 255, 320  
Blanco, Juan F., LXVI, 226  
Blanco Aguinaga, Carlos, 750  
Blanco Crespo, José M.<sup>a</sup> Véase Blanco White, José M.<sup>a</sup>  
Blanco García, P. Francisco, 159, 226, 264, 282, 416, 578, 742, 750  
Blanco Guerrero, Miguel, 538  
Blanco Martín, Miguel, LXVI  
Blanco White, José M.<sup>a</sup>, XLIV, LIV, LXVI, 128, 129, 319, 416, 435, 439, 441, 442, 578, 585, 586, 608, 643, 646, 647, 648, 750, 759  
*Blanco y Negro*, 52  
Blanquat, Josette, 61  
Blanqui, Louis Auguste, 679  
Blasco, Eusebio, LIV, LV, 58, 215, 217, 222  
Blasco, Javier, 282  
Blasco, Ricard, LXVI  
Blasco Ibáñez, Vicente, XLIX, L, 695, 750  
Blecua, Alberto, LXVI, XC, 148, 416  
Boaistuan, Pierre, 740  
Boal, Augusto, 416  
*Bocanada de humo* (Alarcón), 214  
*Boda de Quevedo, La* (Serra), 394  
*Bodas de doña Sancha, Las* (García Gutiérrez), 388  
*Bodas de sangre* (García Lorca), 341  
*Bodas del diablo, Las* (Arolas), 528  
Bofarull, Próspero de, XL  
Bofarull y Brocá, Antonio, 398  
*Bohemia, La* (Benjamin), XXIV  
Böhl de Faber, Cecilia. Véase Caballero, Fernán.  
Böhl de Faber, Juan Nicolás, XX, XXII, XXIX, XL, LXVII, 86, 110-123, 124, 125, 126, 143, 444, 445, 657, 659, 664  
Böhme, Jacob, 481  
Boileau Despréaux, Nicolas, XXXV, 153, 194  
Boix, Ignacio, XX, 30, 32, 220



- Boix y Ricart, Vicente, 31, 398, 475, 527  
*Bola de nieve, La* (M. Tamayo y Baus), 407  
 Bolaños Donoso, Piedad, 149  
*Bolero, El* (Estébanez Calderón), 161, 182  
*Boletín bibliográfico católico*, 25  
*Boletín bibliográfico español* (D. Hidalgo), 33  
*Boletín bibliográfico español y extranjero* (D. Hidalgo), xxiii, 33  
*Boletín de Comercio*, 197, 353  
*Boletín de Jurisprudencia y Legislación*, 43  
*Boletín de la librería*, 34, 37  
*Boletín Oficial Nacional*, 45  
*Bolsa, La*, 222  
*Bombo, El*, 58  
 Bonafós, Luis, 541  
 Bonardi, familia, 264  
*Bondad es natural al hombre, La* (Lista), 443  
 Bonet, Laureano, LXVII, LXXXVII, 763  
 Bonilla San Martín, Adolfo, 578  
 Bonnat, Agustín, 747  
 Bonnefoy, Yves, 146  
 Borau y Clemente, Gerónimo, 399  
*Borbones ante la revolución, Los*, 40  
*Borceguíes de Enrique Segundo, Los* (Zorrilla), 506  
*Bordadora de Granada, La* (Mora), 530  
*Borrascas del corazón* (Rodríguez Rubí), 402  
 Borrego, Andrés, xxxiii, 48, 50, 189, 209  
 Bosch, Rafael, 578  
*Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (Enrique Gil y Carrasco), 637  
*Bosquejillo de la vida y escritos* (Mor de Fuentes), xxviii, xli  
*Boticario, El* (Flores), 219  
*Boticario de Zamora, El* (Mora), 530  
 Botrel, Jean-François, LXVII, 61, 62, 283, 750, 751, 753  
 Boturini, 731  
 Bouilly, Jean-Nicolas, 249  
 Bourcet, editorial, 36  
 Boussagol, Gabriel, 578  
 Bouterweck, Friedrich, xxii, LXVII, 516  
 Bozal, Valeriano, 62, 226  
*Brancanelo el herrero*, 275  
 Bravo, Catalina, 260  
 Bravo, Isidre, LXVII, 283  
 Bravo Murillo, Juan, 31  
 Bravo-Villasante, Carmen, 416, 578, 751  
*Brazo de Dios o memorias del conde de Albornoz, El* (Velázquez y Sánchez), 642  
 Breerton, Geoffrey, 578  
 Bretón, Tomás, LXVII  
 Bretón de los Herreros, Manuel, xxi, xxiii, xxiv, xxvii, xxviii, xxix, xxxi, xxxiii, xxxiv, xxxv, li, liii, lvi, LXVII, 140, 160, 208, 211, 219, 250, 253, 258, 262, 263, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 283, 299, 300, 302, 304, 305, 352-363, 395, 396, 400, 401, 402, 407, 416, 419, 423, 426, 429, 540, 541, 542, 549, 550, 555  
 Bretón y Orozco, Cándido, 416  
 Bretz, Mary L., 578  
*Bride of Lamermoor, The* (Scott), 631, 638, 639, 640  
*Brigantes italianos, Los*, 243  
*Brígida* (Frontaura), 217  
*Brillante sorpresa que hizo el valiente general Miláns a los facciosos situados en la villa de Vergés* (Robreño), 297  
*Bristol o el carnicero asesino* (Pérez Zaragoza), 616  
 Bromberg, Victor, 416  
 Brontë, Emily, 317  
 Brotons, Francisco, li, 605, 614, 649  
 Brown, Reginald F., 39, 416, 751  
 Brown Bourland, Carolyn, 751  
*Bruja de Lanjarón, La* (Rodríguez Rubí), 396  
*Bruja, el duende y la Inquisición, La* (Tapia), 513, 535, 648  
*Bruja. The witch. A picture of the Court of Rome found among the manuscripts of a respectable theologian, a great friend of that Court.* Véase *Bruja, el duende y la Inquisición, La* (E. de Ochoa).  
*Bruno el tejedor*, 274  
 Brusi i Ferrer, José Antonio, xx, 17, 32  
*Bu o La Cuca-mona-Política, El*, 44  
 Buck, Donald C., 751

- Buen realista, o el jugar con dos barajas trae muy expuestas ventajas, El*, 300
- Buenas noches* (M. J. de Larra), 189, 190, 202
- Buenaventura, La* (Rivas), 525
- Buendía, Felicidad, 751
- Buesa Oliver, Tomás, 751
- Buffon, Georges L. Leclerc de, 15
- Bulto vestido de negro capuz, El* (Escosura), 88, 533, 534
- Buñuelo, El*, 59, 216
- Burell, Consuelo, 768
- Bürger, Gottfried August, 495
- Burgos, Ana M.<sup>a</sup>, 416
- Burgos, Carmen de, 226, 578
- Burgos, Francisco Javier de, XXIII, XXIV, XLV, LXVII, 142, 304, 355, 701
- Burke, Edmund, xxxvi, 134
- Burlador de Sevilla y convidado de piedra, El* (Tirso de Molina), 379
- Burns, Robert, 130
- Burro, El*, 56
- Busato, familia, 264, 280
- Busca, La* (Baroja), 690
- Busquet, Marcial, 538
- Busquets, Isidro, 241
- Busquets, Loreto, LXVII
- Bustillo, Eduardo, xxviii, LXVII
- Byron, Lord, xxvii, xxx, XLIV, XLVIII, 108, 130, 134, 138, 191, 337, 379, 466, 483, 489, 490, 493, 516, 518, 522, 529, 530, 531, 563, 565, 607, 622, 625, 638, 727, 729
- Caballero, Fermín, xxvii, LIV
- Caballero, Fernán, xxvii, xxix, xxx, xxxv, XLII, XLIII, XLVI, XLIX, LI, LVII, LXVIII, 16, 84, 112, 212, 214, 317, 328, 349, 557, 565, 571, 641, 650, 655, 656-675, 695, 698, 707, 708, 743-745, 747, 751, 762
- Caballero, José Antonio, marqués de, 3
- Caballero de la buena memoria, El* (Zorrilla), 507
- Caballero del milagro, El* (Eguílaz), 394
- Caballero leal, El* (García Gutiérrez), 388
- Caballero verde, El* (Vicetto), 642
- Caballeros de industria o el novio de repente, Los* (Trueba y Cossío), 622
- Caballeros del pez, Los* (Fernán Caballero), 671
- Caballo de los siete colores, El* (Ariza), 746
- Caballo del rey don Sancho, El* (Zorrilla), 368, 369
- Cabanyes, Manuel de, XLIV, 87, 92, 143, 443, 444, 578
- Cabet, Étienne, 679, 691
- Cabezas, Pura, XLV
- Cabiedes, José, 541
- Cabra, M<sup>a</sup> Dolores, LXVIII, LXXIX
- Cabrales Arteaga, José M., 416
- Cabrera, Mercedes, 62
- Cabrera, Ramón, 701
- Cabrera, Rosa M.<sup>a</sup>, LXVIII, 578
- Cabrera Bosch, Isabel, LXVIII
- Cabrera y Heredia, M.<sup>a</sup> Dolores, XLVII, 556, 558, 568, 574-575, 578
- Cabrerizo, Mariano de, xx, XLVIII, 17, 28, 603, 604, 605, 608, 620, 624, 626, 649, 677, 751
- Cabriñana, marqués de, 550
- Cachivaches de antaño, Los* (R. Robert), 218
- Cacho Blecua, Juan M., LXVIII, 416
- Cacique de Tunerqué, El* (Gómez de Avellaneda), 737
- Cada cual con su razón* (Zorrilla), 364, 365, 366, 372, 498
- Cadalso, José de, 85, 87, 88, 89, 90, 94, 96, 102, 146, 195, 302, 311, 436, 448, 549
- Cádiz, Fr. Diego José de, 116, 117, 144
- Cádiz restaurada*, 299
- Café, El*. Véase *Comedia nueva, o El café, La* (L. Moratín).
- Café, El* (M. J. de Larra), 187, 195, 204, 205
- Café Imperial, El*, 222
- Caffarena Such, Ángel, 62
- Cagigal, Fernando José. Véase *Casa Cagigal*, Fernando José Cagigal.
- Caída de un hombre de un árbol, cortando una rama, La*, 239
- Caigniez, Louis-Charles, 272
- Calatrava, José M.<sup>a</sup>, 189, 201, 202
- Calaveras, Los* (M. J. de Larra), 214
- Caldera, Ermanno, LXV, LXVIII, LXXXI, XCI,

- 144, 226, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 416, 417, 424, 428, 579, 598
- Calderón, María, 391
- Calderón de la Barca, Pedro, xxiii, xxviii, xxix, xxxv, xl, 110, 111, 113, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 134, 138, 211, 249, 268, 269, 352, 366, 373, 376, 386, 389, 406, 445, 493, 543, 622
- Calderone, Antonietta, 283, 417, 422
- Calentura, La* (Zorrilla), 366, 370, 371, 373
- Calero de los Ríos, Encarnación, 535
- Callar en vida y perdonar en muerte* (Fernán Caballero), 671
- Calle de la Montera, La* (Serra), 395
- Calleja, Saturnino, 35
- Calomarde, Francisco Tadeo, 3
- Calunnia, La* (Pérez Escrich), 687
- Calvario de la obrera o los mártires del amor, El*, 42
- Calvillo, Miguel, 579
- Calvo, Baltasar, 238
- Calvo, Rafael, 259
- Calvo Asensio, Pedro, 384, 397, 411, 417
- Calvo Carilla, José L., lxviii, 749, 751, 752
- Calvo de Rozas, Lorenzo, 472
- Calvo Revilla, Luis, 417
- Calvo Sanz, Roberto, lxviii, 579, 417
- Calvo Serraller, Francisco, lxv, lxviii, 577
- Calzada, Bernardo M.<sup>a</sup> de, 546, 616
- Camacho Ramírez, Jorge A., 579
- Cámara, Sixto, liv, 411, 610
- Camarena, Julio, 579
- Cambronero, Carlos, 283, 417
- Cambronero, Manuel M.<sup>a</sup> de, 546, 579
- Cambronero, Manucla, 556, 573, 710
- Caminante y la mula de alquiler, El* (Iriarte), 458
- Cammarano, Salvatore, 341
- Camoens, Luis de, 138
- Campana de Almudayna, La* (Palou y Coll), 398
- Campana de Huesca, La* (Cánovas), 612, 642
- Campana de la oración, La* (Enrique Gil y Carrasco), 486
- Campana del rosario, La* (Fernán Caballero), 672
- Campanilla del diablo, La*, 279
- Campañas del Maestrazgo, Las* (Pérez Galdós), 655
- Campbell, Thomas, 130
- Campe, Joaquín Enrique, 608, 614
- Campo, Agustín del, 417
- Campo Alange, José Negrete, conde de, 329, 741
- Campo Alange, María, lxviii
- Campoamor, Ramón de, xxiii, xxiv, 18, 50, 52, 510, 532, 538, 540, 547, 579
- Campomanes, Pedro Rodríguez, 15, 639
- Campos, Jorge, 143, 145, 146, 227, 283, 416, 417, 422, 583, 586, 595, 752
- Camposanto, El* (Mesonero Romanos), 161, 172
- Camus, Adolfo, 5
- Canal y Morell, Jordi, 62
- Canastilla Infantil, La*, 568
- Canción* (M. de los Santos Álvarez), 490
- Canción* (Piferrer), 495
- Canción a las ruinas de Itálica* (Rioja), 404
- Canción de la primavera* (Piferrer), 495
- Canción del minero* (García Tejero), 692
- Canción del pirata* (Espronceda), 84, 453, 461, 462, 470, 471, 625
- Cancionero moderno de obras alegres, El* (Gayangos), 552
- Cancioneros y romanceros* (Quintana), 516
- Canciones* (Espronceda), xlvi
- Canella Secades, Fermín, 62
- Cangrejo, El*, 46
- Cano, Alonso, 391, 392
- Cano, José Luis, 144, 579
- Cano Ballesta, Juan, 226
- Cano Malagón, Luz, lxviii, 579, 752
- Cano y Cueto, Manuel, 539
- Canónigo, El* (Navarro Villoslada), 219
- Cánovas del Castillo, Antonio, xxii, xlv, 16, 159, 180, 181, 226, 417, 612, 642, 752
- Cansinos Assens, Rafael, 62, 417
- Cantad, hermosas* (Coronado), 557, 559
- Cantar de los Cantares*, 562, 570, 718
- Cantar de los nibelungos*, 731
- Cantar del romero, El* (Zorrilla), 497, 507
- Cantares gallegos* (R. de Castro), 557
- Cantigas* (Alfonso X), 507



- Canto a Teresa* (Espronceda), 94, 95, 103, 453, 459, 464, 476, 480, 537, 551, 566, 737
- Canto del cosaco, El* (Espronceda), 453, 472, 486
- Canto del cruzado, El* (Espronceda), 470, 533
- Cantos de Safo, Los* (Coronado), 561
- Cantos de una doncella* (Coronado), 561
- Cantos del trovador* (Zorrilla), 500, 506, 508, 529
- Cañete, Manuel, xxxi, 263, 312, 329, 384, 386, 391, 392, 541, 579
- Cañizares, José de, 81, 126, 249, 276, 278
- Capa del diablo, La* (Ortega y Frías), 690
- Capa del estudiante. Cuentos y artículos de costumbres, La* (Lustonó), 216
- Caparrós Esperante, Luis, 579
- Capel Martínez, Rosa M.<sup>a</sup>, 579
- Capilla de Lanuza, La* (Zapata), 399
- Capitán Araña, El*, 59
- Capitán Montoya, El* (Zorrilla), 379, 380, 498, 500, 505, 506, 508, 532
- Capmany, Aureli, 283
- Capmany y de Montpalau, Antonio de, xxii, lxviii, 117, 122, 144, 633
- Capote, Higinio, 579
- Caprara, Joaquín, 258, 352
- Capricho peligroso, El* (Trueba y Cossío), 622
- Capricho periodístico. Bisemanal* (López Pelegrín y A. M. de Segovia), 207, 208
- Capuz colorado, El* (Balaguer), 642
- Cara de Dios, La* (Valle-Inclán), L
- Carafi Morera, Enric, 63
- Caravaca, Francisco, 226, 579
- Caravantes, José Vicente, 694
- Carballo Calero, Ricardo, lxviii
- Carballo Picazo, Alfredo, 417, 579
- Carderera, Valentín, xxxv, lvi, lvii, lxviii
- Cardwell, Richard, lxix, 417, 420
- Caretas nuevas*, 222
- Caridad cristiana, La* (Pérez Escrich), 687, 688, 689
- Carilla, Emilio, 579
- Carlos I, 527
- Carlos I... o venganzas reales* (Velázquez y Sánchez), 642
- Carlos II, 343
- Carlos II el Hechizado* (Gil y Zárate), 306, 342, 343-344, 390, 413
- Carlos III, 111, 116, 437
- Carlos IV, xix, xxi, 85, 119
- Carlos V, liii, 311, 379, 391, 395, 619, 716
- Carlos X, 129
- Carlos, Abelardo de, 34, 52
- Carlos María Isidro, infante, 188, 295, 300
- Carlota, emperatriz, 501
- Carlson, Marwin, 417
- Carlyle, Thomas, 651
- Carmañola* (R. Nosedal), 414
- Carmena y Millán, Luis, 417
- Carmona González, Ángeles, lxix, 752
- Carnaval de Italia, El*, 243
- Carner, Sebastián, 261
- Carnerero, José M.<sup>a</sup>, xxxi, xlii, li, liii, lv, 125, 140, 160, 161, 187, 250, 253, 268, 272, 299, 300, 304
- Carnero, Guillermo, lxix, c, 144, 147, 283, 284, 418, 579, 580, 582, 752
- Carnicer, Ramón, 580
- Caro Baroja, Julio, 63, 144, 284, 418, 752
- Carrasco Martínez, Adolfo, lxix
- Carrasco Sayz, Adolfo, 63
- Carrascosa Miguel, Pablo, lxix
- Carreño, Miryam, 64
- Carreño, Pedro, xxix
- Carrera de San Jerónimo, La*, 222
- Carreras Candi, Francisco, 226
- Carrière, Marie-Thérèse, 284
- Carrillo, Fernando, 305, 310
- Carrillo, Víctor, lxix, 63, 753
- Carrillo de Albornoz, Máximo, 538
- Carta a M. Chauvet sobre las unidades de tiempo y lugar en la tragedia* (Manzoni), 109
- Carta Autógrafo*, 48
- Carta de A. A. G. a su amigo el editor de la Crónica* (Alcalá Galiano), 123
- Carta semiseria de Grisóstomo* (Berchet), 109, 138
- Cartas amatorias* (Arolas), 482
- Cartas de Don Justo Balanza al Pobrecito Hablador* (Miñano), 54

- Cartas de mi padre, Las* (Cabrera y Heredia), 574, 669
- Cartas de un Pobrecito Hablador* (M. J. de Larra), 159
- Cartas del madrileño* (Miñano), 54
- Cartas desde España* (Blanco White), 442, 647
- Cartas eruditas y curiosas* (Feijoo), XL, 79
- Cartas Españolas*, XLII, LV, 45, 140, 157, 159, 160, 161, 162, 171, 180, 181, 626, 739
- Cartas transcendentales a un amigo de confianza* (Castro y Serrano), 674
- Cartel de toros, El*, 179
- Cartilla del pueblo* (Ayguals de Izco), 679
- Casa a la antigua, La* (Mesonero Romanos), 173
- Casa Cagigal*, Fernando José Cagigal, marqués de, LII, 299, 301, 302, 547, 580
- Casa de Cervantes, La* (Mesonero Romanos), 172
- Casa de Tócame Roque o un crimen misterioso, La* (Ortega y Frías), 690
- Casa vieja, La* (Mesonero Romanos), 173
- Casal, Julián del, 451
- Casaldueño, Joaquín, LXX, XC, 418, 580
- Casarse por cincuenta mil duros* (Trueba y Cossío), 622
- Casarse pronto y mal, El* (M. J. de Larra), 203, 204
- Casas, Bartolomé de las, 654
- Casas, Ramón, 244
- Casas de baños, Las* (Mesonero Romanos), 161, 172
- Casas nuevas, Las* (M. J. de Larra), 204
- Casas por dentro, Las* (Mesonero Romanos), 161, 164, 173
- Casassas Ymbert, Jordi, 63
- Cascabel, El*, 58, 217
- Cascada y la campana, La* (Piferrer), 496
- Cascales, Antonio, LXX
- Cascales Muñoz, José, 580
- Cáseda, Jesús, LXX
- Casella, Mario, 144
- Casero de antaño, El* (Flores), 166
- Cascs, Pablo, 266
- Caso González, José Miguel, 144, 146
- Casos de conciencia* (Alcalá Galiano y Rivas), 552
- Cassany, Enric, LXX, XCI, 753, 765
- Castañeyra, Ramón de, 209
- Castañón, Jesús, 63
- Castelar, Emilio, 16, 24, 58, 556, 580, 679, 707, 753
- Castellano, Florencio, 42
- Castellano, Philippe, 63
- Castellano de Mora, El* (Tió y Noé), 398
- Castellano viejo, El* (M. J. de Larra), 163, 194, 204
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián, 51
- Castelló, Vicente, LV, 168
- Castigo de un mal juez, El* (A. de Castro), 541
- Castigo del amor, El* (Martínez de la Rosa), 444
- Castigo del penseque, El* (Tirso de Molina), xxx
- Castigo y perdón* (A. López de Ayala), 392
- Castilian, The* (Trueba y Cossío), 623, 640
- Castillo, Alberto, LXX, 418, 580
- Castillo, Joaquín del, L, LXX, 86, 87
- Castillo, Rafael del, LXX, 42, 694
- Castillo, Santiago, 63
- Castillo de Balsaín, El* (M. Tamayo y Baus y L. Fernández Guerra), 393
- Castillo de Gauzón. Episodio de la Edad Media, El* (Caunedo), 741
- Castillo de Montsolú, El* (Piferrer), 495
- Castillo de Otranto, El* (Walpole), 615
- Castillo de Simancas, El* (Zapata), 399
- Castillo de Waifro, El* (Zorrilla), 497, 507
- Castillo del espectro, El* (E. de Ochoa), 450, 742
- Castri, Massimo, 418
- Castro, Adolfo de, XXII, 541, 580
- Castro, Concepción de, LXX
- Castro, Francisco de Paula, XLIV, 21
- Castro, Juan de, 284
- Castro, Rosalía de, XXXV, XLVII, LXX, 167, 458, 459, 487, 553, 555, 556, 557, 568, 571, 737
- Castro Alonso, Carlos A., 580
- Castro y Calvo, José M.<sup>a</sup>, LXX, LXXII, 418, 580, 582, 586, 751, 753, 756

- Castro y Orozco, José de, 136, 385  
 Castro y Serrano, José, 674  
 Catalina, Manuel, 260  
 Catalina, Severo, 540  
*Catalina Howard* (A. Dumas), 272  
*Catalina Howard* (M. J. de Larra), 200  
*Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XIX*, LXX  
*Catálogo del teatro antiguo español* (Barrera y Leirado), XXII  
*Cataluña* (Massanés), 570  
*Catéchisme des industriels* (Saint-Simon y Comte), 679  
*Catedral de Sevilla, La* (López Soler), 626  
*Catedral de Sevilla, La* (Rivas), 482  
 Catena, Elena, LXX, LXXVII, 580, 586  
*Catilina* (J. M. Díaz), 310, 411  
*Católico, El*, 264  
 Cattaneo, María Teresa, 144  
*Catur y Alicak* (Estébanez Calderón), 182  
 Caunedo, Nicolás Castor de, 741  
*Causas célebres históricas españolas* (Muñoz Maldonado), 28, 694  
 Cavaleri, Juan Bautista, 143  
 Cavazzana, Rossana, 144  
 Cavia, Mariano de, 216  
*Caza, La* (M. J. de Larra), 203  
*Cazador, El* (García Gutiérrez), 219  
*Cazador, El* (Gómez de Avellaneda), 566  
 Cazottes, Gisèle, 63, 753  
 Cea Bermúdez, Francisco, 45  
 Cea Gutiérrez, Antonio, 284, 289  
 Cebrián García, José, LXX, 581, 582  
 Cecchini, Claudia, LXX, 418  
*Cecilia la ciegucecita* (Gil y Zárate), 390  
 Cejador y Frauca, Julio, 144, 418, 581, 753  
*Celestina, La* (Estébanez Calderón), 219  
*Celestina, La* (Rojas), 85, 281  
 Celma Valero, M.<sup>a</sup> Pilar, 63  
*Celma y Zaida* (P. de Madrazo), 523  
*Celos de una reina, Los* (Tárrago y Mateos), 690  
*Celosa, La* (Avial), 221  
*Cementerio, El* (Zequeira y Arango), 86  
*Cementerio de Momo, El* (Martínez de la Rosa), 444, 549, 552  
*Cencerrada, La*, 56  
*Cencerro, El*, 49, 58  
 Cendán Pazos, Fernando, 63  
*Cenerentola, La* (Rossini), 303  
*Censor, El*, LIV, 44, 45, 54, 116, 158, 195, 513  
*Censura, La*, 25, 41, 264  
*Centellas y Moncada* (M. Tamayo y Baus. Hurtado y Valhondo, y Llanza), 393  
 Centeno, Augusto, 226  
*Centinela contra franceses* (Capmany), 117  
 Cepeda, Ignacio de, 563, 564, 566, 572, 726, 727, 733  
 Cepeda Adán, José, 63  
 Ceprián Nieto, Bernardo, 63  
*Cerco de Zamora, El* (Virués), 519  
 Cere, Ronald, 578  
*Ceremonial caballeresco* (Arolas), 526  
 Cernuda, Luis, 98, 99, 100, 144, 226, 450, 581, 753  
 Černý, Václav, 581  
 Cervantes, Miguel de, XXIII, XXIX, XXX, 154, 158, 196, 208, 214, 238, 373, 474, 485, 493, 645, 646, 647, 648, 650, 682, 686, 699  
 Cervino, Joaquín José, 540  
*Cesante, El* (Pérez Galdós), 215, 221  
 César Romano. Véase Castañeyra, Ramón de.  
*Cetro Constitucional, El*, 297  
*Cetro y el puñal, El* (Suárez Bravo), 675  
 Chamosa, J. L., 286  
*Chanson de Roland*, 117  
*Chants populaires du Nord* (Marmier), 495  
 Chao, Eduardo, 32  
 Chao Espina, Enrique, 581, 753  
*Charlatán, El*, 58  
 Charmon-Deutsch, Lou, 753  
 Chastagnaret, Gerard, 63  
 Chateaubriand, François-René, XXIX, XXX, XL, XLVIII, LVII, 99, 107, 132, 138, 139, 219, 563, 605, 607, 608, 619, 627, 638, 654, 717  
 Chaulié, Dionisio, 418, 746  
 Chaves Rey, Manuel, 226, 581  
 Checa Beltrán, José, LXX  
 Chelini, Rosanna, 226  
 Chevalier, Maxime, LXX, 753  
 Chiarini, Giacomo, 239



- Chichingnaco, El*, 59  
*Chinches, Las*, 170  
*Choderlos de Laclos, Pierre*, XLVIII  
*Choricero, El* (López Pelegrín), 208, 219  
*Choza de Tom, o sea vida de los negros en los Estados Unidos, La* (Beecher), 681  
*Chu-Pund, Oreida*, LXX, 418  
*Churchman, Philip H.*, 418, 581, 753  
*Cid, El* (Martínez de la Rosa), 250  
*Cid Rodrigo de Vivar* (M. Fernández y González), 395  
*Ciego de los romances, El* (S. Rueda), XIX  
*Cienfuegos. Véase Álvarez de Cienfuegos, Nicasio.*  
*Cigarrera, La* (Flores), 219  
*Cilla, Francisco Ramón*, 59  
*Cinco de agosto, El* (M. Tamayo y Baus), 393  
*Cinco sordos, Los* (Fernán Caballero), 671  
*Císcar, Gabriel*, 302  
*Cisneros, Francisco Jiménez de*, 4  
*Ciudad eterna o los cristianos, La* (Lorente), 538  
*Ciudadela inquisitorial, La*, (J. del Castillo), L  
*Clamor Público, El*, LIV, 46, 210  
*Claret, Antonio M.<sup>a</sup>*, 19, 31, 58  
*Clarín*, XXVIII, XXXII, XXXVI, 8, 10, 23, 25, 35, 52, 59, 193, 364, 372, 375, 377, 379, 382, 418, 428  
*Clarín, El*, 59  
*Clarisa* (Richardson), XXIX  
*Clarke, Dorothy C.*, 581  
*Clasicismo y el Romanticismo, El* (Donoso Cortés), 50, 135, 334  
*Clavijero, abate*, 731  
*Clavijo y Fajardo, José*, 111, 157  
*Clemecín, Diego*, XXIII  
*Clemencia* (Fernán Caballero), XXVII, XXIX, XXX, 658, 659, 661, 665, 671, 672  
*Clemente V*, 634  
*Club de los consumidores de hachís, El* (Gautier), 747  
*Cobden, Richard*, 680  
*Cobos Castro, Esperanza*, LXX  
*Cochero de alquiler, El* (E. de Palacio), 217  
*Cocinero de Su Majestad. Memorias del tiempo de Felipe III, El* (M. Fernández y González), 685  
*Cócora, El*, 209  
*Cocotero, El*, 224  
*Coe, Ada M.*, 284, 418  
*Cofrade, El* (Mesonero Romanos), 166  
*Cohetero, El*, 224  
*Colangeli, María Romano*, 581  
*Colao, Alberto*, 284  
*Colección de artículos satíricos y festivos* (López Pelegrín y A. M. de Segovia), 207  
*Colección de composiciones serias y festivas, en prosa y verso entre las publicadas e inéditas del escritor conocido por «El Estudiante»* (A. M. de Segovia), 208  
*Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, XXII  
*Colección de libros escogidos*, 36  
*Colección de los mejores autores españoles*, XXII, 394, 494  
*Colección de novelas*, 605  
*Colección de novelas de los más célebres autores extranjeros*, 604  
*Colección de novelas escogidas de los mejores autores*, 741  
*Colección de novelas históricas originales españolas*, 604, 605, 630  
*Colección de novelas originales españolas*, 604, 619, 620  
*Colección de poesías diversas* (Mármol), 441  
*Colección de poetas españoles* (Estala), XXII, 516  
*Colección de romances* (A. Durán), 521  
*Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas*, 126  
*Coleccionista, El* (Pérez Galdós), 214  
*Colegiala, La* (Flores), 220, 221  
*Colegio de Tonnington, El* (Ducange), 272  
*Coleridge, Samuel Taylor*, 108, 127, 129, 130, 144  
*Coleñilla en Navarra o las consecuencias del 7 de julio*, 295  
*Coll, Gaspar Fernando*, 279, 385  
*Collar de la reina, El* (A. Dumas), 19  
*Colmena, La*, 55

- Colmenar Orzaes, Carmen, 64  
 Colmenares, Segundo, 243  
 Colnet, Charles-Jean, 157  
 Coloma, Luis, 667, 695, 753  
 Colonge, Chantal, 753  
*Coloquero, El*, 224  
*Coloquios* (N. P. Díaz), 704  
*Comadres políticas, Las* (R. Robert), 218  
 Comas, Antonio, 748  
*Comedia casera, La* (Mesonero Romanos), xxviii, 160, 173  
*Comedia nueva, o El café, La* (L. Moratín), xxviii, 246, 300, 301, 303  
*Comedianta de antaño, La* (Escosura), 391  
*Comedias caseras* (Nombela), xxviii  
 Comella, Francisco, 246, 249, 305  
*Comentarios reales* (Inca Garcilaso), 654, 690  
*Cómico casero, El* (Soriano de Castro), xxviii  
*Cómico de afición, El* (Bustillo), xxviii  
*Cónico-manía. Bocetos de malas costumbres divididos en tres cuadros, La* (Lus-tonó), 216  
*Cómicos en Cuaresma, Los* (Mesonero Romanos), 161, 173  
*¡Cómo, Señor, no he de tenerle miedo!* (Coronado), 562  
*Compadre del Holgazán, El*, 45, 158  
*Compasión, La* (Virués), 86  
*Complemento de la Galería de la Literatura Española*, 624  
*Composición poética* (Piferrer), 495  
 Comte, Augusto, 679  
*Con el diablo a cuchilladas* (Serra), 395  
*Con mal o con bien a los tuyos te den* (Fernán Caballero), 671  
*Con once heridas mortales* (Rivas), 482  
*Concepción de Nuestra Señora, La* (Lista), 443  
*Concierto de los animales, El* (Campoa-mor), 547  
*Conciliatore, Il*, 109, 139  
 Conde, José Antonio, 504, 518  
*Conde de Candespina, El* (Escosura), 611, 634  
*Conde de Castellar, El* (A. López de Ayala), 392  
*Conde de Montecristo, El* (A. Dumas), 241, 609, 691  
*Conde de Olivares, El* (García Tejero), 642  
*Conde de Saldaña, El* (Gallego), 516, 523  
*Conde de Saldaña, El* (García Gutiérrez), 527  
*Conde de Villamediana, El* (Rivas), 525, 539  
*Conde Fernán González, El* (M. J. de Larra), 187, 199, 327, 328  
*Condesa de Castilla, La* (Álvarez de Cien-fuegos), 311  
 Condillac, Etienne Bonnot de, 77  
*Conjuración de México o los hijos de Hernán Cortés, La* (Escosura), 635  
*Conjuración de Venecia, La* (Martínez de la Rosa), 88, 92, 102, 199, 250, 251, 252, 257, 303, 310, 317-322, 324, 325, 326, 327, 331, 333, 334, 337, 340, 342, 344, 348, 444, 618, 705  
*Conquest of Perú, The* (Trueba y Cossío), 622  
*Conquista de la Bética* (Cueva), 513  
*Conquista de Valencia por el Cid, La* (Vayo), 611, 626, 627, 640  
*Conquista de México, La* (García Gutiérrez), 535  
*Conquista del México por Hernán Cortés, La* (Montengón), 513, 514, 517  
 Conrad, Richard, 244  
*Consejero de Castilla* (Mesonero Romanos), 166  
*Consejo de Ciento, El* (Bofarull y Brocá), 398  
*Conspiradora, La* (Matoses), 216  
 Constant, Benjamin, 107  
*Constitución o muerte* (Oliván), 295, 298  
*Constitución vindicada, La*, 295, 297, 301  
*Constitucional, El*, 55, 297, 298, 528, 624  
*Consuelo* (A. López de Ayala), 408  
*Consultor Mensajero de Consultas para Alcaldes, El*, 34  
*Contemplación* (Gómez de Avellaneda), 567  
*Contemporáneo, El*, xxviii, 746, 747

- Contra los malos versos de circunstancias* (M. J. de Larra), 550
- Contra los vicios de la Corte* (M. J. de Larra), 550
- Contrastes. Tipos perdidos, tipos hallados* (Mesonero Romanos), xxv, 166, 174
- Contratista, El* (Mesonero Romanos), 166
- Contrato social* (Rousseau), 106
- Contreras, Juan de, marqués de Lozoya, 144
- Contreras de Alba, Pilar, LXX
- Conventos españoles* (M. J. de Larra), LVII
- Convidado, El* (Fernán Caballero), 671
- Convidado de piedra, El*, 239
- Cook, Carlos Ernesto, 137
- Cooper, James Fenimore, xxix, 17, 18, 272, 605, 609, 623, 633
- Copa de marfil, La* (Zorrilla), 369, 371, 378
- Copo de nieve, El* (A. Grassi), 712, 713
- Coqueta, La* (R. de Navarrete), 216
- Corán, El*, 19
- Corazón de un bandido, leyenda, El* (Franquelo), 84
- Corazón en la mano, El* (Pérez Escrich), 688
- Corbera, Carolina, 754
- Corbiere, Anthony S., 418
- Corbó, Juan Francisco, 594
- Corcuera, Valentino, 242
- Cordón, José A., LXXI
- Córdoba, D., 418
- Córdova, María, 260
- Coria, Lorenzo, 42
- Corinne ou l'Italie* (Staël), 101, 614, 726
- Coriolano II* (Deschastelus), 746
- Corneille, Pierre, xxxv, 125, 272
- Cornelia Bororquia* (L. Gutiérrez), 25, 646, 647, 648
- Corona Bustamante, Francisco, 740
- Corona fúnebre en honor de la Excm. Sra. Duquesa de Frías*, XLV, LXXI
- Coronado, Carolina, xxix, xxxv, XLVII, LI, LXXI, 554, 556, 557, 558-563, 564, 565, 568, 573, 581, 584, 586, 713-722, 754
- Corradi, Fernando, xxxiii, LIV, 519, 535
- Correa Calderón, Evaristo, 156, 226, 581
- Correa de Lebrija y Brosas. Véase Gallardo, Bartolomé José.
- Correas, Gonzalo de, 699
- Correo, El*, 49
- Correo de España*, 497
- Correo de la Moda*, LV, 52, 53, 568, 571
- Correo de las Damas, El*, LV, 141, 189, 741, 743
- Correo Español*, 208
- Correo Literario y Mercantil*, xxviii, LV, 124, 125, 140, 160, 180, 187, 262, 266, 269, 270, 277, 304, 305, 353, 355, 356, 359, 362, 739
- Correo Literario y Político de Londres*, 444
- Correo Nacional, El*, 50, 135, 181, 208, 209, 485, 620, 636, 701
- Correspondencia de España, La*, LIV, 34, 48, 49, 747
- Corresponsal, El*, 45, 181
- Corresponsal del Censor, El*, 158
- Corsini, Luis, 58
- Cortada y Sala, Juan, xxxii, LI, LXXI, 80, 523, 611, 632-634, 639, 754
- Corte de Carlos II, La* (Rodríguez Rubí), 396
- Corte del Buen Retiro, La* (Escosura), 385, 390
- Cortés, Cayetano, 226
- Cortés, Hernán, 238, 527, 731, 732, 733, 738
- Cortés, Juan Donoso, xxiii, xxiv, xxxiii, XL, 50, 135, 334, 519
- Cortesianos y la revolución, Los* (Tapia), 513
- Corton, Antonio, 754
- Corzo, el león y otros animales, El* (Valvidares), 545,
- Corzo y la cabra, El* (Valvidares), 545
- Cosas de Don Juan* (Bretón de los Herberos), 353
- Cosas que fueron* (Alarcón), XLII, 214
- Cosme Loti, el heclícerro* (Rosell), 744
- Cossío, Bartolomé, 144
- Cossío, José M.<sup>a</sup> de, 581, 588
- Costanzo, Salvador, 741
- Costumbres [Revista Española]*, 198
- Costumbres* (Mesonero Romanos), 174, 175, 176



- Costumbres de Madrid, Las* (Mesonero Romanos), 158, 160, 161, 175, 176
- Costumbres. Escenas teatrales* (Peral), 273
- Costumbres literarias* (Mesonero Romanos), xxv, 177
- Costumbres: Los poetas y la melancolía*, 88
- Costumbres políticas* (M. J. de Larra), 196
- Costumbres. Recuerdos de Andalucía. ¡Ni la Trinidad te salva!* (Santa Ana), 741
- Cotarelo y Mori, Emilio, 64, 227, 284, 419, 581, 754
- Cottin, María Risteau, Madame, xxix, 17, 605, 614, 621, 684
- Coughlin, Edward V., 419
- Count Julian* (Landor), 518
- Courier, Paul-Louis, 156, 158
- Covacluelas reales, Las* (Flores), 166
- Cramer, Victoriano, 238
- Creación, La* (Arolas), 484
- Creación y el Diluvio, La* (Zorrilla), 363
- Creencias y desengaños* (R. de Navarrete), 674
- Creer y obrar* (Fernán Caballero), 672
- Creo en Dios* (A. de Trueba), 745
- Crepúsculo, El* (García Tassara), 488
- Crepúsculo de la tarde, El* (Bermúdez de Castro), 460
- Crespo, Ángel, 148, 581, 595
- Crespo, Rafael José, 543, 547, 581, 645
- Crespo Matellán, Salvador, 284, 419
- Creure es viure* (Massanés), 570
- Crimen de Villaviciosa, El* (R. de Navarrete), 674
- Crímenes célebres españoles* (Angelón), 692
- Crimes célèbres, Les* (A. Dumas), 692
- Crispín de Centellas. Véase Estébanez Calderón, Serafín.
- Cristiada, La* (Hojeda), 512
- Cristiano en la Sociedad, El*, 44
- Cristianos y moriscos. Novela lastimosa* (Estébanez Calderón), 180, 611, 619, 620, 640
- Cristóbal Colón* (García Escobar), 541, 689
- Crítica a unas décimas* (Donoso Cortés), 134
- Crítica de El sí de las niñas* (V. de la Vega), 304, 401
- Crítica de la razón práctica* (Kant), 106
- Crítica de la razón pura* (Kant), 106
- Crítica de las reflexiones de Schlegel* (Mora), 122
- Críticón, El* (Gallardo), LV
- Croce, Benedetto, 145
- Croce, Julio César della, LXXI
- Cromwell* (Hugo), 109, 467
- Crónica* (A. López de Ayala), 623
- Crónica, La*, 741, 743
- Crónica anónima de Fernando IV* (Salazar y Castro), 639, 640
- Crónica Científica y Literaria*, XL, 114, 122, 349
- Crónica Compostelana*, 641
- Crónica de la conquista de Granada* (Irving), 503
- Crónica de Sancho el Bravo*, 630, 632
- Crónica del rey San Fernando*, 621
- Crónica del Sable*, 59
- Crónica general*, 507, 518
- Crónica Religiosa*, 44
- Cruz, La* (Bermúdez de Castro), 460, 488
- Cruz, Mary, 756
- Cruz, Ramón de la, xxviii, 201, 302, 682
- Cruz de Fuentes, Lorenzo, 582
- Cruz del matrimonio, La* (Eguílaz), 394
- Cruz Tirado, Juan de la, 279
- Cruzadas, Las* (García Tassara), 535
- Cuadro de pandilla* (Martínez Villergas), xxiv
- Cuadro sinóptico de la democracia española* (Tresserra), 692
- Cuadros contemporáneos* (Castro y Serrano), 674
- Cuadros de costumbres de 1804 a 1808* (E. de Palacio), 216
- Cuadros de costumbres populares andaluzas* (Fernán Caballero), XLII, 214
- Cuadros vivos* (E. de Palacio), 216
- ¿Cuál de las dos?* (Arolas), 527
- ¿Cuál de los tres es él? Comedia* (A. M. de Segovia), 208
- Cual es mayor perfección* (Escosura), 390

- Cuartetos escritos en un cementerio* (Gómez de Avellaneda), 565, 567
- Cuarto poder del Estado, El* (Flores), LVI
- Cuasi. Pesadilla política* (M. J. de Larra), 203
- Cuatro barras de sangre, Las* (Balaguer y J. de Alba), 398
- Cuatro coronas, Las*, 294
- Cuatro guirnaldas, Las* (F. Martí), 297
- Cuatro mujeres* (Pérez Galdós), 221
- Cuéllar, Jerónimo de, 634
- Cuenca, Luis A. de, LXXI, LXXXVII, 763
- Cuentecitos para niños y niñas* (Schmidt), 745
- Cuento* (Espronceda), 470
- Cuento de un veterano, El* (Rivas), 525
- Cuento fantástico* (Piferrer), 495
- Cuentos* (D'Aulnoy), 745
- Cuentos* (García Gutiérrez), 450
- Cuentos, artículos y novelas* (Alarcón), 743
- Cuentos campesinos* (A. de Trueba), 743
- Cuentos de duendes y aparecidos*, 742
- Cuentos de hadas* (Perrault), 742, 745
- Cuentos de la Alhambra* (Irving), 609, 746
- Cuentos de los Vosgos* (Erckmann-Chatrian), 747
- Cuentos de Perrault ilustrados por Gustavo Doré, Los* (Perrault), 746
- Cuentos de un loco* (Zorrilla), 497
- Cuentos de vieja* (Ariza), 745
- Cuentos escogidos de varios autores*, 747
- Cuentos fantásticos* (Hoffmann), 742, 746
- Cuentos fantásticos* (Nodier), 747
- Cuentos fantásticos* (Scott), 609
- Cuentos filosóficos* (Balzac), 742
- Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (Romero Larrañaga), 532, 684
- Cuentos jocosos en diferentes metros castellanos* (Jérica), 548
- Cuentos morales* (Marmontel), 742
- Cuentos morales americanos y orientales*, 739
- Cuentos varios* (J. E. Hartzenbusch), 743
- Cuentos y poesías populares andaluces* (Fernán Caballero), 673, 743
- Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales* (Santa Ana), 542
- Cueto, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar, LXVII, LXXI, XCV, 329, 482, 541, 585, 591
- Cueva, Juan de la, 513
- Cuevas, Cristóbal, 594
- Cuidado con los novios* (Gil y Zárate), 305
- Culpa y castigo* (Ruiz de Pinedo), 411
- Cumbres borrascosas* (Brontë), 317
- Cuna no da nobleza, La* (Calvo Asensio), 397
- Cupido, El*, LV
- Cura de aldea, El* (Pérez Escrich), 687
- Cura de los deseos, La* (Castro y Serrano), 674
- Cura Merino, El* (Zapata), 143
- Curiosa, La* (Avilés), 221
- Curioso impertinente, El* (A. López de Ayala y Hurtado y Valhondo), 392
- Curioso y sabio Alejandro, El* (Salas Barbadillo), 156
- Curros Enríquez, Manuel, 25
- Curry, Richard, LXXI
- Curso de declamación* (J. Bastús), 258, 259
- Curso de literatura dramática* (A. G. Schlegel), 108
- Curso de política constitucional* (Constant), 107
- Cuthbert, Federico, 659
- Cuyàs, Josep, 241
- D. Enrique III* (Suárez Bravo), 394
- D. Gonzalo de Córdoba. Aventuras de un paje* (Suárez Bravo, Santa Ana y Montemar), 394
- D. J. E. C., 86
- D. J. I. y R., 293
- D. Luis de Osorio o vivir por arte del diablo* (M. Fernández y González), 395
- Da Ponte, Lorenzo, 379
- Dacarrete, A. M., 540
- Dádiva del poeta, La* (García Gutiérrez), 449
- Dama de Amboto, La* (Gómez de Avellaneda), 736

- Dama de gran tono, La* (Gómez de Avellaneda), 220
- Damisela del castillo, La* (Balaguer), 642
- D'Ancona, Mario, 42
- Dante Alighieri, 133, 136, 138, 520, 633
- Dargallo, Gregorio Urbano, 745
- Darío, Rubén, 65, 450, 451
- D'Arlincourt, Víctor, XLIX, 605, 608, 615, 633, 684, 690
- D'Arnaud, François-Thomas de Baculard, LI
- Darwin, Charles Robert, 37
- D'Aulnoy, Marie Catherine Le Jumel de Beneville, Madame, XLVIII, 745
- David* (Lozano), 531
- Davies, Catherine, LXXI
- D'Azeglio, marqués, 109
- De Gibraltar a Lisboa, viaje histórico* (Espronceda), 467
- De la crítica* (Feijoo), 79
- De la literatura considerada como un medio de industria*, 257
- De la propiedad de los trajes* (Bretón de los Herreros), 360
- De la religión* (Constant), 107
- De la Santa Iglesia de Astorga en su estado antiguo y presente* (Flórez), 639
- De la sátira y de los satíricos* (M. J. de Larra), 194, 200
- De l'Allemagne* (Staël), 127
- De las comedias caseras* (Bretón de los Herreros), xxviii
- De las traducciones* (M. J. de Larra), 200, 269
- De lo perdido saca partido o el general Manso en Mora de Ebro* (Robreño), 297
- De lo que hoy se llama romanticismo* (Lista), 141
- De Murcia al cielo* (Zorrilla), 497, 507
- De tejas arriba* (Mesonero Romanos), 163
- De Torres Martínez, José Carlos, 419
- De un apuro, otro mayor* (García Gutiérrez), 388
- De Villahermosa a la China* (N. P. Díaz), 493, 696, 701, 702, 703, 704, 705
- Deacon, Philip, 582
- Deber de los escritores en los tiempos inmediatos a las mudanzas políticas, en que las pasiones están exaltadas* (Aribau), 137
- Declado de las reinas, El* (Comella), 249
- Declaración de los derechos del hombre*, 106
- Decreto orgánico de los teatros del reino*, 263, 410
- Dedicación de la lira a Dios* (Gómez de Avellaneda), 567
- Defensa de Sevilla, La* (Calero de los Ríos), 535
- Defensa de Zaragoza* (Galo Carreño), 511
- Defensor del Bello Sexo, El*, 556
- Defoe, Daniel, xxx, XLVIII, 608
- Defourneaux, Marcelin, 754
- Del espíritu de asociación aplicado a cuanto puede interesar al pro-comunal de una nación y al fomento de una riqueza pública y privada* (Laborde), 9
- Del gobierno y fueros de Aragón* (Foz), 696
- Del huracán espíritu potente* (Gómez de Avellaneda), 567
- Del influjo de la religión cristiana en la literatura* (Martínez de la Rosa), 322
- Del mal el menos* (Rodríguez Rubí), 396
- Del ramo de librería en España*, xx
- Del rey abajo, ninguno* (Rojas Zorrilla), 249, 250
- Del Río, Ángel, 419
- Del Romanticismo* (Lista), 83
- Delavigne, Casimir, xxix, LI, 130, 272, 306, 401
- Deleito y Piñuela, José, 419
- Delgado, Emilio, LXXI
- Delgado, Jaime, 582
- Delgado, Juan, LXXI
- Delgado, Manuel, xx, 29, 31, 188, 604, 605
- Delgado, Pedro, 382
- Delgado, Sinesio, 59
- Delincuente honrado, El* (Jovellanos), 81, 87, 88, 320
- Demerson, Jorge, 147, 148, 582
- Demerson, Paula, 754
- Democracia, La*, 48, 707
- Dendle, Brian J., 145, 582
- Dengler, Roberto, LXXI
- Denné, Philippe, 28



- Derecho y la fuerza, El* (Ayguals de Izco), 681
- Derechos del hombre* (Freire de Castriellón), 118
- Dérozier, Albert, LXXI, LXXII, LXXVII, 64, 65, 225, 227, 228, 230, 231, 419, 428, 582, 594, 754
- Dérozier, Claudette, LXXII, 64, 419
- Derrota de Mosén Antón, La* (Robreño), 297
- Desafío de los literatos, El* (R. J. Crespo), 547
- Desafío del diablo, El* (Zorrilla), 507
- Desaliento, El* (García Tassara), 96
- Desbordes-Valmore, Marceline, 484
- Descendientes de Laomedonte y la ruina de Tarquina, poema en prosa, Los* (Ribot y Fontseré), 683
- Deschastelus, Maurice, 746
- Desdén con el desdén, El* (Moreto), 249, 301
- Desengaño en un sueño, El* (Rivas), 278
- Desheredada, La* (Pérez Galdós), xxxv, XLIII, 40
- Desheredados, Los* (M. Fernández y González), 686, 688
- Despachos del otro mundo* (Cavia), 216
- Despedida, La* (A. Grassi), 572
- Despedida de la nodriza, La* (Arolas), 484
- Despedida del patriota griego de la hija del apóstata* (Espronceda), 467, 469
- Desterrado, El* (Rivas), 482, 515
- Desvarío* (N. P. Díaz), 492
- Desvergüenza. Poema joco-serio, La* (Bretón de los Herreros), 550
- Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz desde 1868 hasta 1876* (Nombela), 689
- Deuda del muerto, La* (Arolas), 528
- Deuda olvidada. Anécdota contemporánea, La* (J. E. Hartzenbusch), 744
- Deudas de la conciencia* (M. Fernández y González), 395
- Deudas pagadas* (Fernán Caballero), 673
- Deville, Gustave, 582, 710
- Día de difuntos de 1836, El* (M. J. de Larra), 190, 202, 206
- Día de Fernando, El*, 293
- Día de fiesta por la mañana, El* (Zabaleta), 156, 164, 222
- Día de fiesta por la tarde, El* (Zabaleta), 164
- Día de San Calixto, El*, 299
- Día de toros, El* (Mesonero Romanos), 174, 175, 741
- Día 2 de mayo de 1808, El* (García Gutiérrez), 449
- Día final, El* (Gómez de Avellaneda), 567
- Día más feliz de la vida, El* (Gil y Zárate), 305
- Día 30 del mes, El* (Mesonero Romanos), 161
- Día y noche de Madrid* (F. Santos), 156, 164
- Diable Boiteux* (Le Sage), 158
- Diablo cojuelo, El* (Vélez de Guevara), 158, 649
- Diablo en palacio, El* (Ortega y Frías), 690
- Diablo las carga, El* (Ros de Olano), 705, 741
- Diablo mundo, El* (Espronceda), xxxii, XLVII, 33, 327, 331, 339, 347, 453, 468, 475-481, 484, 485, 491, 535, 537, 538, 651, 652, 705, 707, 708, 718
- Diablo verde, o lo necesario y lo superfluo, El*, 58, 276, 303
- Diago, Francisco, 634
- Diálogos satíricos* (Sánchez Barbero), 438
- Diana, J. M., 391
- Diario de Avisos*, 125, 162
- Diario de Barcelona*, 32, 43, 49, 494, 572, 632
- Diario de la Marina*, 497, 735
- Diario de las Musas*, 158, 739
- Diario de Madrid*, 17, 43, 44, 45, 161, 162, 171, 239, 294, 296, 298, 299
- Diario de Madrid, El* (Mesonero Romanos), 161
- Diario de un madrileño* (Alarcón), 214
- Diario de un viaje a Oriente. Argel, Nápoles, Pompeya y el Vesubio, Sicilia, Grecia, el Archipiélago, Turquía y Egipto* (Moreno de la Tejera), 693
- Diario Español, El*, 181

- Diario Literario Mercantil*, El, 208
- Diario Mercantil de Valencia*, 528
- Diario Napoleónico*, 44
- Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico*, 43
- Diario Viejo de Madrid*, 45
- Diarrea de las Imprentas*, 43
- Díaz, Clemente, 743
- Díaz, Froilán, 413
- Díaz, Jesús, 578
- Díaz, José M.<sup>a</sup>, 310, 313, 391, 411
- Díaz, Juan Francisco, 200, 534
- Díaz, Nicomedes Pastor, XXIV, XXVII, XXXI, XXXIII, XLV, XLVI, XLVII, LIV, LV, LXXII, 3, 50, 136, 329, 373, 419, 491, 492, 493, 582, 696, 700-705, 753, 754, 764
- Díaz Castañón, Carmen, LXIV, LXXII
- Díaz de Escovar, Narciso, 284, 419
- Díaz de Mendoza, Fernando, 258, 260
- Díaz del Castillo, Bernal, 731, 732
- Díaz Larios, Luis F., LXV, LXXII, 143, 227, 577, 582
- Díaz Mirón, Salvador, 451
- Diccionario castellano* (Terreros y Pando), 9
- Diccionario crítico burlesco del que se titula Diccionario razonado manual. Para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España* (Gallardo), 54
- Diccionario crítico-serio en contraposición al Burlesco* (Aragónés), 54
- Diccionario de Autoridades*, 9, 97, 98
- Diccionario de diversión y de instrucción* (Olive), xxvi
- Diccionario de la Real Academia Española*, 97, 543
- Diccionario de las gentes del mundo para uso de la corte y de la aldea, escrito en francés por un joven eremita. Traducido al castellano y aumentado con muchas voces por tres amigos*, 54
- Diccionario de literatura española*, 97
- Diccionario de los flamantes. Obra útil a todos los que la compren. Por Sir Satsbús* (F. Bastús), 54
- Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo*, 54
- Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola* (Oriol Ronquillo), 38
- Diccionario de sinónimos* (Bretón de los Herreros), 354
- Diccionario enciclopédico hispanoamericano*, 36
- Diccionario explicativo de los nuevos vocablos y acepciones que han introducido en el habla vulgar de nuestra patria las banderías políticas*, 54
- Diccionario general de bibliografía española* (D. Hidalgo), xxiii, 33
- Diccionario geográfico*, 31
- Diccionario histórico de la Lengua Española*, xl
- Diccionario razonado manual* (Freire de Castrillón y Pastor Pérez), 54
- Dicha por un anillo y mágico rey de Lidia* (Cañizares), 278
- Dickens, Charles, 653, 747
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (P. Robert), 97
- Diderot, Denis, XLVIII, 608, 745
- Diego, Gerardo, 582
- Diego Corrientes, historia de un bandido célebre* (M. Fernández y González), 686
- Díez, José Luis, LXXII
- Díez, Matilde, XLV, LIII, 250, 251, 258, 260, 360
- Díez Borque, José M.<sup>a</sup>, 283, 288, 417, 418, 426, 428, 577
- Díez de Revenga, Josefa, LXXII, LXXXIII
- Díez Garretas, Rosa, LXXII
- Díez González, Santos, 81, 145
- Díez Taboada, Juan M.<sup>a</sup>, LXVII, LXXII, 59, 283, 419, 582, 583, 754
- Díez Taboada, Paz, LXXII, 582, 754
- Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas* (Bretón de los Herreros), 359
- Diligencia, La* (M. J. de Larra), 204
- Dimitriok, Agnes L., 583
- Dios* (Bermúdez de Castro), 487

- Dios* (García Tassara), 489
- Dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas, El* (Salas y Quiroga), 652, 653
- Dios los cría y ellos se juntan* (Bretón de los Herreros), 354, 358, 359, 362
- Dios, mi brazo y mi derecho* (Ariza), 393
- Dios nos asista* (M. J. de Larra), 189, 202
- Dios nos libre de gallegos o el loco por fuerza* (Trueba y Cossío), 622
- Dios y el hombre* (Gómez de Avellaneda), 567
- Diplomático, El* (Salas y Quiroga), 219
- Diputado a Cortes, El* (Ferrer del Río), 219
- Disciplinas, Las*, 216
- Discurso crítico-apologético* (Virués), 519
- Discurso crítico sobre el origen, calidad y estilo presente de las comedias de España* (Erauso y Zabaleta), 111, 116
- Discurso de acción de gracias* (Bretón de los Herreros), 356
- Discurso de apertura de la cátedra de Humanidades en el Colegio de Cáceres* (Donoso Cortés), 131, 135, 136
- Discurso de un italiano sobre la poesía romántica* (Leopardi), 109
- Discurso poético* (Zorrilla), 497
- Discurso preliminar* (A. Durán), 524
- Discurso preliminar a la Constitución de 1812* (Argüelles), 107
- Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español...* (A. Durán), 86, 123, 125, 127, 131, 132, 140, 191, 200, 270, 317, 516, 521, 524
- Discurso sobre el Romanticismo* (Augier), 108
- Discurso sobre el Romanticismo* (Jay), 108
- Discursos a la nación germánica* (Fichte), 107, 108
- Discusión, La*, 48, 494
- Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios* (Campomanes), 639
- Divagación sobre la Andalucía romántica* (Cernuda), 98
- Doce españoles de brocha gorda* (Flores), XLII, 166, 211
- Doce jabalíes, Los* (Gómez de Avellaneda), 736
- Doctor Centeno, El* (Pérez Galdós), XXXVI, I
- Doctor Lañuela, El* (Ros de Olano), 651, 696, 705, 707, 708, 709
- Dogma de los hombres libres* (Lamennais), 202
- Dolléans, Edouard*, 754
- Doloras* (Campoamor), 18
- Dolores* (Gómez de Avellaneda), 735
- Domergue, Lucienne*, LXXII, 64
- Dómine Lucas*. Véase Gallardo, Bartolomé José.
- Dómine Lucas, El* (Ayguals de Izco), 551, 678, 692
- Dómine Lucas, El* (Cañizares), 31, 54, 55, 249
- Domingo, Amalia*, XXXV
- Domínguez Caparrós, José*, LXXII, 583
- Domínguez de Paz, Elisa*, LXIX, LXXII
- Dominó, El* (Mesonero Romanos), 173
- Dominus tecum* (Gallardo), 552
- Don Alfonso III de Aragón el liberal o las leyes del deber y del honor* (Tió y Noé), 398
- Don Alonso de Ercilla* (Ariza), 393
- Don Álvaro de Luna* (Rivas), 390, 453, 525
- Don Álvaro o la fuerza del sino* (Rivas), 88, 93, 126, 129, 141, 251, 252, 306, 307, 310, 315, 317, 320, 321, 322, 324, 328-333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 344, 345, 347, 374, 639, 690, 703
- Don Bravito Cantarrana* (Garrido), 411
- Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria* (M. J. de Larra), 204
- Don Carlos* (Schiller), 310, 613
- Don Carnal y Doña Cuaresma* (Gutiérrez de Alba), 412
- Don Circunstancias*, 56, 551
- Don Dieguito* (Gorostiza), LII, 302
- Don Enrique el Bastardo, conde de Trastámara* (Sabater), 398
- Don Fernando el Enplazado* (Bretón de los Herreros), LIII, 361



- Don Francisco de Quevedo* (Sanz), 392, 404
- Don Frutos de Belchite* (Bretón de los Herreros), 362
- Don Galo Pando* (Fernán Caballero), 671
- Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina), 249
- Don Giovanni* (Mozart), 379
- Don Gonzalo González de la Gonzalera* (Pereda), 215
- Don Juan* (Byron), 379, 479
- Don Juan* (Molière), 379
- Don Juan de Austria o las guerras de Flandes* (Ariza), 642, 393
- Don Juan I de Castilla o las dos coronas* (Ribot y Fontseré), 642
- Don Juan de Lanuza* (Frías), 446
- Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (A. Dumas), 379
- Don Juan de Serrallonga* (Balaguer), 642
- Don Juan Tenorio* (Zorrilla), xxxi, 102, 103, 250, 252, 314, 322, 323, 333, 337, 349, 368, 371, 372, 379-383, 397, 401, 408, 453, 463, 496, 508, 703
- Don Juan Tenorio. Zarzuela* (Zorrilla), 363
- Don Lope* (Mora), 531
- Don Opando o unas elecciones* (Estébanez Calderón), 182
- Don Opas* (Mora), 517, 530, 531, 532, 623
- Don Papis de Bobadilla, o sea defensa del cristianismo y crítica de la pseudo-filosofía* (R. Crespo), 645
- Don Pedro Calderón de la Barca* (Esco-sura), 391
- Don Policarpo* (Mora), 531
- Don Quijote. Véase Quijote, El* (Cervantes).
- Don Rodrigo* (Gil y Zárate), 305, 310
- Don Rodrigo* (Trueba y Cossío), 624
- Don Simplicio Bobadilla* (M. Tamayo y Baus), 276
- Don Timoteo o el literato* (M. J. de Larra), 196, 204
- Don Tomás* (Serra), 402
- Doncel de don Enrique el Doliente, El* (M. J. de Larra), 29, 95, 100, 102, 185, 188, 611, 612, 617, 618, 627, 628, 629, 630, 632, 639, 640
- Doncel de la reina, El* (Balaguer), 642
- Doncel don Pedro de Castilla, El* (M. Fernández y González), 685
- Dones catalanes, Les* (Massanés), 570
- Donizetti, Gaetano*, xxix
- Donoso Cortés, Juan*, xxiii, xxiv, xxxiii, xl, 50, 126, 131-136, 145, 333, 334, 335, 419, 519
- Doña Berta* (Clarín), 52
- Doña Blanca de Navarra* (Navarro Villos-lada), xlix, 100, 612, 613, 640, 641
- Doña Blanca de Navarra* (Rivas), 307
- Doña Elvira de Guzmán* (Meléndez Val-dés), 515
- Doña Fortuna y Don Dinero* (Fernán Ca-ballero), 671
- Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (Martínez de la Rosa), 513, 618, 619, 637, 640
- Doña Manuela*, 216
- Doña Mariquita* (Frontaura), 217
- Doña Perfecta* (Pérez Galdós), 642
- Doña Urraca de Castilla*, 102, 389, 640, 641, 642
- Dos amigos, Los* (Fernán Caballero), 671
- Dos amigos heridos ante las murallas de Varsovia, escena histórica, y gran batalla entre polacos y cosacos*, 244
- Dos camaradas, Los* (V. de la Vega), 394
- Dos cenas, Las* (Mora), 530
- Dos compadres: verdugo y sepulturero, Los* (Suárez Bravo), 394
- Dos crímenes, Los* (Pérez Zaragoza), 616
- Dos de Mayo, El* (Espronceda), 466, 472
- Dos de Mayo, El* (Suárez Bravo, Santa Ana y Montemar), 394
- Dos Gracias, Las* (Fernán Caballero), 673
- Dos Guzmanes, Los* (A. López de Ayala), 392
- Dos hombres generosos* (Zorrilla), 506
- Dos mujeres* (Gómez de Avellaneda), 84, 725-728
- Dos pillos y un candidato* (Nenclares), 694
- Dos rivales, Los* (García Gutiérrez), 534
- Dos rosas, Las* (Zorrilla), 506

- Dos rosas y dos rosales* (Zorrilla), 497, 508, 529
- Dos sobrinos o la escuela de los parientes*.  
*Los* (Bretón de los Herreros), 352, 354
- Dos virreyes*, *Los* (Zorrilla), 368
- Dostoievski, Fedor, 479
- Douglas* (Home), 81
- Dowling, John, LXXIII, 145, 227, 419, 583
- Drama del alma*, *El* (Zorrilla), 497, 501
- Drochon, Paul, 64
- Ducange, Víctor, LI, 191, 271, 272, 303
- Ducazcal, Felipe, 49, 267
- Ducis, Jean-François, 250, 272, 273
- Duende*, *El*, 59
- Duende de los Cafés*, 44
- Duende de Valladolid*, *El* (García Gutiérrez), 527, 540
- Duende del mesón*, *El* (Frontaura), 217
- Duende especulativo sobre la vida civil dispuesto por D. Juan Antonio Mercadal* (Mercadal), 158
- Duende Satírico del Día*, *El*, LV, 55, 159, 184, 187, 188, 191, 195, 204
- Duende y el librero* (M. J. de Larra), 195
- Duendes de la camarilla*, *Los* (Pérez Galdós), 678
- Dueñas, Juan, LXXIII
- Dufour, Gérard, 754
- Dumas, Alejandro, XXIV, XXVII, XXIX, XXX, XLIX, LI, 16, 18, 19, 30, 35, 41, 193, 200, 272, 314, 323, 360, 372, 379, 380, 405, 494, 496, 609, 611, 629, 685, 686, 690, 691, 692, 747
- Dumas, Claude, LXXIII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXVIII, 66, 286, 753
- Dunham, Samuel Astley, 123
- Duque de Alcira*, *El* (R. de Navarrete), 674
- Duque de Aquitania*, *El* (Rivas), 307
- Durán, Agustín, XX, XL, LXXIII, 16, 20, 35, 86, 123-127, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 145, 191, 200, 270, 287, 305, 317, 335, 516, 521, 524, 583
- Durán, Fernando, LXXIII
- Durinón y su criado*, 244
- Durnerin, James, LXXIII, 419
- Duro y el millón*, *El* (Bretón de los Herreros), 363
- Duval, Alejandro, 305
- Duvignaud, Jean, 419
- Éboli, princesa de, 527
- Echegaray, José de, 386, 391, 395
- Eco, Umberto, 754
- Eco de Aragón*, *El*, 696
- Eco de la Cluse Obrera*, *El*, LV
- Eco de la Clase Trabajadora*, *El*, 49
- Eco de las Barricadas*, *El*, 58
- Eco de los Folletines*, *El*, 39
- Eco de Padilla*, *El*, 44, 45
- Eco del Comercio*, *El*, LIV, 48, 141, 208, 216, 261, 329, 631
- Eco del torrente*, *El* (Zorrilla), 368, 508
- Economía*, *La* (E. de Palacio), 217
- Ecos de gloria*. *Leyendas históricas* (Sáez de Melgar), 541
- Ecos de las montañas* (Zorrilla), 497, 507
- Edad Dichosa*, *La*, LV
- Edades del hombre*, *Las* (Bretón de los Herreros), 550
- Eddistone*, *El* (Fernán Caballero), 671
- Ediciones populares ilustradas*, 40, 41, 605
- Edinburgh Review*, 128
- Edipo* (Martínez de la Rosa), LII, 250, 307, 308
- Editor responsable*, *El* (Bretón de los Herreros), XXI, XXXV, LVI
- Educación*, *La* (Casa Cagigal), LII, 301
- Educación pintoresca*, *La*, 745
- Egido, Aurora, LXXIII, 420, 583
- Egilona* (J. E. Hartzenbusch), 555
- Eguía Ruiz, Constantino, 583
- Eguílaz, Luis de, XXVII, 23, 263, 392, 394, 410, 642
- Eguizábal, José Eugenio de, 64
- Eichner, Hans, LXXIII, 149
- El abate Cascarrabias. Véase Barrantes Moreno, Vicente.
- El abate Marchena. Véase Marchena, José.
- El bachiller Juan Pérez de Murguía. Véase Larra, Mariano José de.
- El bachiller Justo Encina. Véase Gallardo, Bartolomé José.

- El bachiller Ronquillo. Véase Estébanez Calderón, Serafín.
- El Brocense. Véase Sánchez de las Brozas, Francisco.
- El Cócora. Véase Segovia, Antonio M.<sup>a</sup> de.
- El Conde de Fabraquer. Véase Muñoz Maldonado, José.
- El Curioso Parlante. Véase Mesonero Romanos, Ramón de.
- El Diablo con Antiparras. Véase Fernández y González, Manuel.
- El Duende Satírico. Véase Larra, Mariano José de.
- El Espadero, 239
- El Estudiante. Véase Segovia, Antonio M.<sup>a</sup> de.
- El Filósofo Rancio. Véase Alvarado, Fr. Francisco.
- El Hijo Pródigo. Véase Alarcón, Pedro Antonio de.
- El-Modhafer, 54
- El Solitario. Véase Estébanez Calderón, Serafín.
- El Solitario en acecho. Véase Estébanez Calderón, Serafín.
- El Tío Camorra. Véase Martínez Villergas, Juan.
- El Tío Cigüeña. Véase Mieg, Juan.
- El Tío Pilili. Véase Castellanos de Losada, Basilio Sebastián.
- El Toledano. Véase Jiménez de Rada, Rodrigo.
- El Zagal. Véase Alarcón, Pedro Antonio de.
- Elector, El* (Mesonero Romanos), 166
- Elegante, El* (R. de Navarrete), 216
- Elegante, El* (Pérez Galdós), 215
- Elegías a la muerte del esposo* (Gómez de Avellaneda), 567
- Elementos de retórica y poética* (Mata y Araujo), 452
- Elena* (Bretón de los Herreros), 360
- Elena la pescadora* (Massanés), 570
- Elia* (Fernán Caballero), xxvii, xxix, xlvii, 671
- Elías de Molins, Antonio, 284
- Elío, Francisco Javier de, 536
- Elisabeta* (Rossini), 303
- Ellas*, 52, 568
- Elorza, Antonio, 62, 754
- Elvira* (García Gutiérrez), 534
- Elvira de Alborno* (J. M. Díaz), 310, 391
- Elvira y Miraldo* (Trueba y Cossío), 622
- Emancipación, La*, 48
- Emblema de las flores* (Arolas), 484
- Emblema de los jardines* (Arolas), 484
- Enilia Galotti* (Lessing), 388
- Enilio* (Rousseau), xlviii, 699
- Empeños y desempeños* (M. J. de Larra), 204
- Empleado crónico, El* (E. de Palacio), 217, 221
- Empleomanía, La* (Mesonero Romanos), 161
- En defensa de la lengua española* (Rivas), 529
- En el campo* (García Tassara), 96
- En el castillo de Salvatierra* (Coronado), 560
- En el crinien va el castigo* (Borau y Clemente), 399
- En este país* (M. J. de Larra), 163, 204
- En la muerte de la duquesa de Alba* (Sánchez Barbero), 438
- En la orilla del mar* (E. de Ochoa), 494
- En la orilla del mar* (Ros de Olano), 485
- En las astas del toro* (Frontaura), 217
- En las orillas del Sar* (R. de Castro), 555, 556
- En lúgubres cipreses* (Cadalso), 87, 94
- En Titella*, 242
- En torno al casticismo* (Unamuno), 52
- En un álbum perdido y recuperado* (Coronado), 562
- En un álbum que llegó después de haber firmado otros cuatro aquel día* (Coronado), 562
- En un momento de error o Lord Dadvellant*, 253
- Enamorada, La* (R. Robert), 218, 221
- Encantos de Medea Los* (Rojas Zorrilla), 240
- Encantos de Merlín, Los* (M. Fernández y González), 395



- Encantos de Merlín, Los* (Zorrilla), 497, 507
- Encapuchado, El* (Zorrilla), 369
- Encina, Juan del, 483
- Encina de Bótoa, La* (Coronado), 562
- Enciso Castrillón, Félix, 257, 258, 268, 276, 277, 284
- Encubierto de Valencia, El* (García Gutiérrez), 388
- Eneida* (Virgilio), 512, 513, 514
- Enemigos de los pobres, Los* (Luis Blanc), 411
- Enferma del corazón, La* (Romero Larrañaga), 683
- Enferma fingida, La*, 239
- Enfermo de aprensión, El* (Molière), 273
- Engaños de Madrid y trampas de sus moradores, Los* (Nípho), 222
- Engels, Federico, XLIII, LXXIII, 760
- Englekirk, John Eugene, 754
- Engler, Kay, LXXIII, 420
- Enigma* (Martínez de la Rosa), 444
- Enrique III, 527
- Enrique III*, 295
- Enrique IV de Castilla, 349
- Enrique VIII* (Shakespeare), 404
- Enrique de Lorena* (López Soler), 611, 625
- Enrique de Trastámara en Bañeras*, 1367 (Roca de Togores), 527
- Ensayo de traducciones* (Mor de Fuentes), 269
- Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (Ossorio y Bernard), 624
- Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Gallardo), xxiii
- Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance* (Scott), 609
- Ensayos poéticos* (Bermúdez de Castro), 460, 487, 488
- Ensayos satíricos* (Tapia), 548
- Entrada del héroe Riego en Sevilla, La* (F. Martí), 294, 297
- Entrada del invierno en Londres, La* (Espronceda), 468
- Entrada en el gran mundo, La* (Rodríguez Rubí), 402
- Entrambasaguas, Joaquín de, 420, 583, 585, 598
- Entre clérigos y diablos o el encapuchado* (Zorrilla), 364
- ¿Entre qué gentes estamos?* (M. J. de Larra), 204
- Entreacto, El*, LV, 29, 256, 366, 390
- Entrometido o las máscaras, El* (Gil y Zárate), 305
- Envidia, La* (Pérez Escrich), 687
- Epigrama* (Morán), 552
- Episodios de la guerra civil* (Ros de Olano), 705
- Episodios militares* (J. Navarrete), 707
- Episodios nacionales* (Pérez Galdós), I, 35, 185, 685, 702
- Epístola a Don Fernando de la Vera* (Zorrilla), 503
- Epístola al duque de Frías* (Martínez de la Rosa), 444
- Epístola moral a Fabio* (Rioja), 404
- Epístolas* (Rivas), 482
- Epitafios* (Martínez de la Rosa), 550
- Época, La*, 48, 49, 57, 312, 405, 572
- Erauso y Zabaleta, Tomás, 111, 116, 145
- Erbada, Ignacio de la, 222
- Ercilla, Alonso de, 633
- Erckmann-Chatrian (Émile Erckmann y Aléxandre Chatrian), 747
- Ermitaño de Montserrat, El* (Piferrer), 527
- Ermitaño de Montserrate, El* (Tárrago y Mateos), 690
- Ernesto* (Castelar), 24
- Errar la vocación* (Bretón de los Herberos), 360
- Errores de Voltaire, Los* (Nonnotte), 118
- Errores del corazón* (Gómez de Avellaneda), 403
- Esbozos y rasguños* (Pereda), 215
- Escalante, Amós de, 52, 642
- Escalera de mano y el farolero, La* (Beña), 545
- Escándalo, El* (Alarcón), 642, 702, 703
- Escandell, Bartolomé, LXXXVII
- Escarcela y el puñal, La* (Sanz), 392
- Escenas andaluzas* (Estébanez Calderón), 159, 161, 171, 181, 182, 620

- Escenas de buhardilla* (Mesonero Romanos), 179
- Escenas de la guerra de Navarra* (Ros de Olano), 705, 741
- Escenas matritenses* (Mesonero Romanos), xxviii, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 266
- Escenas montaÑesas. Colección de bosquejos de costumbres tomados del natural* (Pereda), xliii, 18, 215
- Escenas y tipos de Madrid* (E. Blasco), 217
- Escobar, José, lxxiii, lxxxv, 227, 230, 284, 287, 420, 583
- Escoberos, Los* (Fernán Caballero), 671
- Escocesa, La* (Voltaire), 272
- Escolar, Hipólito, 64
- Escosura, Patricio de la, xxiv, xxvii, xxviii, xxix, xxxi, xxxiv, xlvii, xlix, l, lii, lv, lvi, lxxiii, 28, 88, 209, 253, 255, 256, 309, 311, 384, 385, 390, 391, 442, 447, 517, 533, 534, 535, 611, 612, 634-635, 685, 701
- Escribiente memorialista, El* (García Gutiérrez), 219
- Escritor público, El* (Andueza), lvi
- Escuela de la vida, La* (Rodríguez Rubí), 402
- Escuela de las casadas, La* (Bretón de los Herreros), 362
- Escuela de los maridos, La* (Molière), 273
- Escuela del matrimonio, La* (Bretón de los Herreros), 353, 362
- Escuela del sepulcro, La* (Álvarez de Cienfuegos), 89
- Escultor y el duque, El* (Zorrilla), 498, 506
- Esgueva, Manuel, 420
- Eslava, Hilarión, 255
- Esopo, 543, 546
- Espada de san Fernando, La* (Eguílaz), 642
- Espada del muerto, La* (Balaguer), 642
- Espadachines, Los* (Martínez Villergas), 550
- Espagne poétique* (Maury), xxii, 445, 521
- España, La*, 48, 181, 671, 746
- España artística y monumental, La* (Escosura y Pérez Villaamil), lvii
- España caballeresca. Crónica, cuentos y leyendas de la Historia de España, La* (Muñoz Maldonado), 740
- España dramática*, 32, 411
- España en África* (Garcés Marcilla), 538
- España en 1836* (E. de Ochoa), 494
- España libre* (Quintana), 436
- España libre por Cristina de Borbón o el regreso feliz*, 300
- España Moderna, La*, 36
- España romántica* (Trueba y Cossío), 529
- España Sagrada* (Flórez), 639
- Español, El*, liv, 48, 50, 158, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 199, 202, 208, 441, 472, 485, 533, 624, 678
- Española neta, La* (R. Robert), 218
- Españolas naufragas, o correspondencia de dos amigas, Las* (Martínez de Robles), 615
- Españolas pintadas por los españoles, Las*, xxxviii, xliii, lxxiii, 58, 214, 216, 217, 218, 221
- Españoles de ogaño, Los*, xx, xxviii, xliii, lxxiv, 166, 214, 216, 217, 221, 222, 227
- Españoles pintados por sí mismos, Los*, xxv, xliii, lvi, lxxiv, 30, 33, 164, 165, 166, 174, 208, 211, 212, 216, 218-220, 221, 222, 223, 224, 227
- Españoles sobre todo* (Eusebio Asquerino), 397
- Espartero, Baldomero, xvix, xxi, 46, 56, 57, 482, 488, 510, 526, 535, 551, 694
- Espartero, Eladia, xlv
- Espartero. Su vida militar, política, descriptiva y anecdótica* (H. T. y F.), 694
- Espasa Hermanos, 694
- Espasa i Anguera, José, 36
- Espatolino* (Gómez de Avellaneda), 728-730
- Espectador, El*, 45
- Espejo de las venganzas, El* (Tió y Noé), 398
- Esperanza, La*, 46, 48, 49
- Esperanza en ti, La* (Coronado), 562
- Esperanzas perdidas* (N. P. Díaz), 701
- Espigadera, La*, 52
- Espigadera, La* (Martínez de la Rosa), 444

- Espín Templado, M.<sup>a</sup> Pilar, 420
- Espinell, Vicente, 460
- Espíritu de asociación, El* (Mesonero Romanos), 176
- Espíritu de las leyes, El* (Montesquieu), 106
- Espíritu de Miguel de Cervantes, El* (García de Arrieta), xxiii
- Espíritu foletto, El* (Zamora), 276
- Esposa mártir, La* (Pérez Escribá), 688
- Espronceda, José de, xxiv, xxvii, xxix, xxxi, xxxii, xxxiv, xl, xlii, xliv, xlv, xlvii, xlix, lii, liv, lv, lvi, lxxiv, 29, 33, 50, 77, 84, 86, 88, 89, 94, 95, 96, 101, 103, 126, 127, 129, 131, 141, 145, 200, 211, 306, 308, 310, 318, 319, 324, 327, 331, 332, 337, 349, 351, 387, 401, 420, 435, 438, 442, 446, 447, 450, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 464-481, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 517, 520, 522, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 550, 551, 558, 565, 566, 568, 583, 610, 611, 612, 617, 618, 625, 630-632, 639, 651, 652, 654, 675, 705, 708, 718, 734, 737, 743, 754
- Esquer Torres, Ramón, 420
- Esquivel, Antonio M.<sup>a</sup>, xxiv, xxxiv, 354
- Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (Girault de Prangey), 503
- Está loca* (M. J. de Larra), 199
- Estala, Pedro, xxii, 436, 516
- Estébanez Calderón, Serafín, xxvii, xxxi, xxxiii, xlix, lv, 16, 51, 78, 87, 153, 157, 159, 160, 161, 171, 180-183, 206, 214, 218, 219, 227, 253, 610, 619-620, 626, 628, 743
- Estocadas de noche, Las* (Zorrilla), 507
- Estrada, Gregorio, 34
- Estragos de amor y celos* (Valera), 266
- Estrella, La*, 50
- Estrella de oro, La*, 278
- Estrella de Vandalia, La* (Fernán Caballero), 672
- Estudiante de Salamanca, El* (Espronceda), 453, 456, 459, 460, 465, 466, 469, 473-475, 532, 534
- Estudiantina o el diablo en Salamanca, La* (Calvo Asensio y Rosa González), 397
- Esvero y Almedora* (Maury), 446, 517, 520, 521, 522, 535
- Eternidad de Dios, La* (Bermúdez de Castro), 487
- Étienne, Victor-Joseph, 156, 157, 158, 181, 195, 205, 206
- Etienvre, Françoise, 144
- Etienvre, Jean-Pierre, 595
- Eudoxia* (Montengón), 643
- Eumenia, La* (Zavala y Zamora), 614, 616
- Eurico el presbítero* (Herculano), 536
- Europeo, El*, xl, lv, 51, 83, 123, 125, 134, 136, 137, 140, 145, 454, 455, 624
- Eusebio* (Montengón), 99, 643
- Eva* (Rodríguez Solís), 692
- Evangelina* (Rodríguez Solís), 692
- Examen de los delitos de infidelidad a la patria* (Reinoso), 440
- Excelencias de Madrid* (Estébanez Calderón), 159
- Excomulgado, El* (Zorrilla), 368, 369, 378
- Expatriados o Zulema y Gazul, Los* (Vayo), 612, 627
- Expiación* (La Harpe), 272
- Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico* (Planella y Coromina), 265
- Exposición de pinturas, La* (Mesonero Romanos), 175, 179
- Extranjero en su patria, El* (Mesonero Romanos), 173
- Extraviadas, Las* (Rodríguez Solís), 693
- Exvoto, El* (Fernán Caballero), 671
- Ezama Gil, Ángeles, 64, 755
- F. de C. y R., 546
- Fabbri, Maurizio, 583
- Fabiola* (Wiseman), xxx, 18, 609
- Fabra, Nilo, 48
- Fábregas, Xavier, lxxiv, 284, 420
- Fabricante de paños o el comerciante inglés, El* (Valladares de Sotomayor), 82, 83
- Fabulario español* (Sainz de Robles), 543
- Fábulas* (Folgueras), 546
- Fábulas* (J. E. Hartzenbusch), 543, 547, 548



- Fábulas, cuentos y alegorías morales* (Goyvantes), 547
- Fábulas en vers mallorquí por D.T.A.C., autor de la Rondaya de Rondayes, escritas en 1802* (Aguiló), 543
- Fábulas morales y literarias* (Crespo), 538, 543, 547
- Fábulas originales* (Campoamor), 547
- Fábulas originales en verso castellano* (Pisón y Vargas), 545
- Fábulas originales y morales* (M. M. de Cambronero), 546
- Fábulas políticas* (Beña), 545, 546
- Fábulas políticas de José María Gutiérrez de Alba, dedicadas por su autor al pueblo libre* (Gutiérrez de Alba), 546
- Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa* (Valvidares), 544, 545
- Fábulas y otras composiciones en verso vascongado...* (Iturriaga), 543
- Fábulas y romances militares* (Casa Cagigal), 299, 547
- Facineroso de la Calabria, El*, 243
- Fair maid of Perth, The* (Scott), 631
- Fakma y Acmet* (Arolas), 528
- Falsa filosofía, o el ateísmo, deísmo y materialismo, La* (Zeballos), 119
- Familia de Alvareda, La* (Fernán Caballero), 84, 658, 664, 665, 669-671
- Familia de Falkland, La* (Gil y Zárate), 390
- Fanatismo, El* (Aribau), 137
- Fandango, El*, LV, 55, 56, 551, 740
- Fantasía* (Zorrilla), 504
- Fantasma de las tumbas, El*, 744
- Fantasmas de Madrid y estafermos de la Corte, Los* (Erbada), 222
- Faquineto, J. M., 42
- Farígola y Domínguez, Antonio, 614
- Farinelli, Arturo, 145
- Farisea, La* (Fernán Caballero), 673
- Faro de Malta, El* (Rivas), 482, 515, 520
- Farsalia, La* (Lucano), 535
- Fausto* (Goethe), 477, 508
- Fe, Ricardo, 218
- Fe de Carlos el Calvo, La* (Zorrilla), 497, 507
- Fe, Esperanza y Caridad* (Flores), XLII, 212
- Fe loca, La* (Coronado), 560
- Fe y Gámez, Fernando, 35
- Fea, La* (Alarcón), 214
- Fea, La* (Frontaura), 217
- Feal Deibe, Carlos, LXXIV, 420
- Federación, La*, 50
- Federico y Voltaire en la quinta de Potsdam o lo que son los sofistas* (Casa Cagigal), 299
- Federicu, En, 241
- Fedro, 543
- Feijoo, P. Benito Jerónimo, xxxv, XL, LXXIV, 79, 145, 195, 454, 455, 457, 583
- Felipe II, 117, 368, 370, 384, 393, 395, 397, 525, 527, 613, 635, 636, 648, 653, 700, 719
- Felipe II* (J. M. Díaz), 391
- Felipe II* (M. J. de Larra), 198
- Felipe II y Antonio Pérez* (Arolas), 523, 528
- Felipe IV, 351, 359, 366, 395, 397, 525, 527, 642
- Felipe IV y el duque de Medina de las Torres* (Arolas), 528
- Felipe V, xx
- Felipe el Hermoso o ni agiotistas ni extranjeros* (Romero Larrañaga y Eusebio Asquerino), 391
- Felipe el prudente* (Calvo Asensio y Rosa González), 397
- Felú de la Peña, Narciso, 634
- Fell, Eve-Marie, 66, 72
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 16, 509
- Fénix, El*, xxiii, 49
- Fenollosa, Amalia, xxxv, XLVII, 556, 568, 572-573, 584
- Feria, La* (Mesonero Romanos), 161
- Feria de Mairena, La* (Estébanez Calderón), 181, 182
- Ferias de Madrid, Las* (Neira de Mosquera), xx
- Fernán González* (Calvo Asensio y Rosa González), 397
- Fernán-Núñez, Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, conde de, 454, 584
- Fernández, A., 55

- Fernández, Luis, 584
- Fernández, Mariano, 260
- Fernández, Purificaeión, LXXIV, XCIV, 64
- Fernández, Ramón, XXII
- Fernández Álvarez, Manuel, 67
- Fernández Arrea, Domingo, 21
- Fernández Cabezón, Rosalía, LXXIV, 420
- Fernández Casanova, Carmen, 64
- Fernández Cifuentes, Luis, 420, 598
- Fernández Clemente, Eloy, 755
- Fernández de la Cuesta, Cristóbal, 267
- Fernández de la Vega, José, XXXIII, 10
- Fernández de los Ríos, Ángel, LV, 22, 30, 48, 51, 168, 584, 644, 755
- Fernández de Navarrete, Martín, XXII, XXIII
- Fernández de Velasco, Bernardino. Véase Frías, duque de.
- Fernández Flórez, Isidoro, 49, 52
- Fernández Grilo, Antonio, XXVII, LXXIV
- Fernández Guerra, Aureliano, XXIII, 147, 384, 391, 392, 393, 404, 420
- Fernández Guerra, Luis, 393
- Fernández Jiménez, Juan, 421
- Fernández Lasanta, Manuel, 35
- Fernández Mourillo, Manuel, 64
- Fernández Neira, Antonio, 237
- Fernández Valera, Manuel, 186
- Fernández y González, Francisco, 5, 686
- Fernández y González, Manuel, XXIX, XLIX, 41, 42, 52, 390, 395, 606, 625, 635, 641, 684-687, 688, 689, 690, 693, 694, 755
- Fernando IV, 361
- Fernando V, 350
- Fernando VII, XXI, XXXII, XLIV, XLVII, LIII-LV, 6, 44, 45, 85, 111, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 161, 186, 187, 188, 237, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 259, 293, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 310, 436, 438, 440, 442, 445, 446, 447, 466, 510, 545, 548, 552, 606, 613, 635
- Fernando, conde Fathom* (Smollett), 615
- Fernando el Católico, 736
- Fernando en Zaragoza* (Ruiz de Larrea), 113, 117
- Fernando, o Sevilla restaurada, El* (Vera y Figueroa), 513
- Fernanflor. Véase Fernández Flórez, Isidoro.
- Ferrán, Augusto, 51
- Ferraz Martínez, Antonio, LXXIV, 755
- Ferrer, José, 238
- Ferrer, Ramón, 16
- Ferrer de Orga, José, 32
- Ferrer del Río, Antonio, 219, 263, 274, 369, 373, 410, 420, 540, 555, 624, 631, 755
- Ferreras, Juan Ignacio, LXXIV, 64, 584, 646, 755
- Ferri, Ángel, 296
- Festes majors de Catalunya, Les* (Massanés), 570
- Féval, Paul, XLIX, 30, 609
- Fichte, Johann Gottlieb, 107, 108
- Fiebre de riqueza. Siete años en California. Descubrimiento del oro y explotación de sus inmensos filones. Historia dramática en vista de datos auténticos e interesantes relaciones de los más célebres viajeros* (Nombela), 689
- Fielding, Henry, XLVIII
- Fieras del Retiro, Las*, 223
- Fiesta de toros en Madrid* (N. Moratín), 79, 100, 103
- Fiestas Loza, Alicia, LXXIV
- Fígaro. Véase Larra, Mariano José de.
- Fígaro, El*, 216
- Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* (M. J. de Larra), 189, 192, 196
- Fígaro dado al mundo* (M. J. de Larra), 201
- Fígaro de vuelta* (M. J. Larra), 202
- Fígaro en Lisboa. Adiós a la patria* (M. J. de Larra), 203
- Figarola-Caneda, Domingo, 584
- Figueroa, Mariano de, 16
- Figurín, El*, LV
- Filarmonía, La* (Mesonero Romanos), 172
- Filósofa por amor, La* (Tójar), 616
- Filosofía de los toros* (López Pelegrín), 207
- Filósofos en el figón, Los* (Estébanez Calderón), 159, 161, 182
- Filoxera, La*, 216
- Fin de la fiesta, El* (M. J. de Larra), 201

- Fingal y Temora, poemas épicos de Ossian, antiguo poeta céltico* (Montengón), 102, 136
- Fisiología del poeta* (Noriega), xxv
- Fisonomías sociales* (Alarcón), 214
- Flaca, La*, 58, 552
- Flaquezas ministeriales* (Bretón de los Herreros), 356
- Flitter, Derek, LXXIV, 145, 420
- Flor de la maravilla, La* (Rodríguez Rubí), 411
- Flor de los poetas, La* (Balaguer), 642
- Flor de los recuerdos, La* (Zorrilla), 497, 499
- Flor de mayo* (Blasco Ibáñez), L
- Flor del agua, La* (Coronado), 560
- Flor del ángel, La* (Gómez de Avellaneda), 736
- Flor preciosa, La* (Fernán Caballero), 672
- Flores, Antonio, XIX, XXIX, XLII, LVI, LXXIV, 27, 31, 154, 163, 166, 207, 209, 210, 211-213, 215, 219, 220, 221, 227, 540, 641, 740
- Flores Arenas, Francisco, 52
- Flores del valle* (García Miranda), 573
- Flores García, Francisco, 413, 420, 421
- Flores marchitas* (Massanés), 569
- Flores y Perlas*, LV, 53
- Floresta de rimas antiguas castellanas* (Böhl de Faber), xxii
- Floresta Española*, 208
- Flórez, Enrique, 639
- Flórez Estrada, Álvaro, LVI
- Florian, Jean-Pierre Claris de, XLIX, 17, 509, 608, 614, 619
- Florida, La* (Mora), 530
- Florinda* (Arolas), 528
- Florinda* (Gálvez de Cabrera), 102
- Florinda* (Rivas), 466, 512, 513, 515, 517, 518, 520, 522, 528, 531
- Flynn, Gerald, LXXIV, 420, 421
- Foguerer, El*, 167, 224
- Folgueras, Luis, 546, 547, 584
- Folletín de anuncios de libros*, 32
- Fonda nueva, La* (M. J. de Larra), 203, 204
- Fonseca Ruiz, Isabel, 584
- Fontana, Josep, 227
- Fontana de Oro, La* (Pérez Galdós), xxxv, 642
- Fontanella, Lee, LXXIV, 64, 228, 421, 584
- Fontcuberta, Andrés, 272
- ¡Forastero, addio!* (E. Blasco), 217
- Foreign Quarterly Review*, 128
- Forja, La* (Barea), 18
- Formachier, El*, 167, 224
- Fortunata y Jacinta* (Pérez Galdós), xx, xxxi, 213
- Fortuny, Mariano, 52
- Foster, David W., 584
- Foster, James R., 755
- Foulché-Delbosc, Raymond, LXXIV, 228
- Fourier, François-Marie-Charles, 680, 691
- Fournier, Anne, LXXV
- Fox, E. Inman, 228
- Foz, Braulio, LI, LXXV, 696-700, 750, 755, 756, 769
- Fradejas Lebrero, José, 755
- Fragmento* (M. de los Santos Álvarez), 491
- Fragmentos de un poema* (Martíncz de la Rosa), 513
- Fraguero Guerra, Carmen, 755
- Fraile, El* (Lewis), XLVIII, 238, 536, 608
- Fraile del Rastro, El* (E. de Palacio), 216
- Français peints par eux-mêmes, Les*, 165, 219, 220
- Franceses del año 23 en Cataluña, Los* (Robreño), 297
- Franceses en el pueblo de Gracia, Los* (Robreño), 297
- Franconi, Antonio, 243
- Franco Rodríguez, José, 65
- Franquelo, Ramón, 84
- Fratricidio, El* (Rivas), 525
- Fray Gerundio. Véase Lafuente, Modesto.
- Fray Gerundio*, LV, 55, 210, 550
- Fray Tinieblas*, 58
- Freire de Castrillón, Manuel, 54, 118, 145
- Freire López, Ana M.<sup>a</sup>, LXXV, 228, 584, 585
- Frere, John Hookham, 80, 518
- Fresca, lozana, pura y olorosa* (Espronceda), 464
- Frías, Bernardino Fernández de Velasco, duque de, 444, 446, 532, 584
- Frías, duquesa de, XLV, 449



- Fröhlicher, Peter, 765  
 Froidi, Rinaldo, 421, 584  
 Frontaura, Carlos, 53, 215, 217, 584  
 Fucilla, Joseph C., 584  
*Fuente, La* (García Gutiérrez), 449  
 Fuente, Vicente de la, xxiii, 145, 583  
 Fuente Ballesteros, Ricardo de la, LXXV, C, 282, 421  
*Fuente de la mora encantada, La* (Quintana), 516  
 Fuente de Quinto, baronesa de, XLV  
 Fuentes, Eduardo, 541  
 Fuentes, Enrich de, 285  
 Fuentes, Juan F., LXXV, LXXXII, 65, 228, 584  
 Fuentes Cruz, Adalberto, 755  
*Fueros de la Unión, Los* (Borau y Clemente), 399  
*Fuerza de la sangre, La* (Cervantes), 699  
 Fulgencio, P., 58  
*Funciones del Congreso, Las* (F. Martí), 294  
 Fundación Juan March, LXXV, 285, 421  
*Furor filarmónico, El* (Bretón de los Herberos), 353  
 Furst, Lilian R., 145  
 Fuster, Justo Pastor, xxii, LXXV  
*Futura, La* (Matoses), 216
- Gabán del rey, El* (Romero Larrañaga y Eduardo Asqucrino), 391  
 Gabbert, Thomas A., 285  
*Gabriel* (García Gutiérrez), 388  
*Gabriela de Vergy* (J. M. Díaz), 391  
 Gabriele, John, 421  
 Gabriel, José, 239  
*Gaceta de Francia*, 157  
*Gaceta de las Mujeres, redactada por ellas mismas, La*, 555  
*Gaceta de los Niños, La*, 53  
*Gaceta de Madrid*, 23, 24, 43, 44, 45, 46, 88, 125, 254, 306, 353, 440  
*Gaceta Médica de Madrid*, 43  
*Gaceta Teatral Española, La*, 265  
*Gaitero gallego, El* (Neira de Mosquera), 219  
*Galas de amor*, 31
- Galería de la Literatura Española* (Ferrer del Río), 624  
*Galería de matrimonios* (Frontaura), 217  
*Galería dramática y teatro cómico*, 34  
*Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletinistas y articulistas de Madrid, por dos bachilleres y un dómine* (Gorostiza), 297  
*Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (Pérez Zaragoza), xxx, LI, 616, 740, 741, 742, 743  
*Galería lírica dramática de obras del país*, 37  
*Galería regia*, 31  
*Galicia Literaria*, 224  
 Galindo, José M.<sup>a</sup>, 252  
 Gall, Francis Joseph, 736  
 Gallardo, Bartolomé José, xxiii, LV, LXXV, 16, 53, 54, 125, 179, 516, 552  
*Gallega, La* (Pardo Bazán), 224  
 Gallego, Juan Nicasio, XLV, 263, 301, 311, 438, 446, 472, 516, 522, 523, 527, 555, 568, 585, 609, 727  
 Gallego Burín, Antonio, 65  
 Gallego Díaz, Francisco, 755  
 Gallego Morell, Antonio, 585  
*Gallegos pintados por sí mismos, Los*, 224  
 Galli, Fiorenzo, 137, 145  
 Gallina, Ana M.<sup>a</sup>, 421  
*Gallomaquia, La* (Ros de Olano), 485  
 Galo Carreño, Juan, 511, 585  
 Gálvez, M.<sup>a</sup> Rosa, 518  
 Gamazo Berruero, Sara, LXXV, 65  
*Ganar perdiendo* (Zorrilla), 363, 365  
 Gandaglia, Lucas, 255, 264  
 Ganguita, Elvira, 755  
 Ganelin, Charles, LXXV, 285  
*Ganso, El*, 59  
 Gaos, Vicente, 585  
 Garcés Marcilla, Francisco, 538  
 Garci-Gómez, Miguel, 145  
 García, Ceferino, 755  
 García, Fernando, LXXV, LXXXVII, 69  
 García, Lorcto, 248  
 García, M.<sup>a</sup> del Carmen, LXXXVIII  
 García, Pedro, 288  
 García Araez, Josefina, 585

- García Balmaseda, Joaquina, 53  
 García Barrón, Carlos, LXXV, 145, 755  
 García Berrio, Antonio, 421  
 García Caraffa, Arturo, 68  
 García Carreño, Leonardo, 645  
 García Castañeda, Salvador, LXXV, LXXVI, xc, 228, 285, 421, 585, 595, 756  
 García de Arrieta, Agustín, XXIII, LXXVI  
 García de Castro, César, LXXXIX  
 García de Enterría, M.<sup>a</sup> Cruz, LXIV, LXXVI, 756  
 García de la Concha, Víctor, 580, 582  
 García de la Huerta, Vicente, 316, 515  
 García de Luna, Luis, 747  
 García de Quevedo, José Heriberto, 57, 502, 503  
 García de Villalta, José, XLIX, 50, 273, 306, 349-351, 486, 613, 631, 637  
 García del Canto, Antonio, 693  
 García del Cañuelo, 116, 195  
*García del Castañar o del rey abajo ninguno* (Rojas Zorrilla), 160  
 García Ejarque, Luis, 65  
 García Escobar, Ventura, 263, 410, 541  
 García Escobar, Vicente, 421  
 García Fraile, Juan A., 65  
 García García, Carmen, LXXVI  
 García Gutiérrez, Antonio, XXVII, XXIX, XXXI, LI, LXXVI, 136, 199, 206, 219, 250, 263, 272, 311, 337-343, 345, 346, 363, 374, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 396, 421, 422, 427, 429, 449, 450, 517, 524, 527, 528, 534, 535, 540, 552, 585, 639, 730  
 García Lara, Fernando, 147  
 García Lorca, Francisco, 585  
 García Lorenzo, Luciano, LXXVI, 285, 421  
 García Luna, José, LIII, 250, 251, 252, 260, 261  
 García Malo, Ignacio, LI  
 García Mercadal, José, 146, 580  
 García Miranda, Vicenta, XLVII, 556, 568, 572, 573-574, 585  
 García Padrino, Jaime, 65  
 García Parra, 259  
 García Pavón, Francisco, 421  
 García Rengifo, Diego, 460, 585  
 García Santisteban, Rafael, 143  
 García Suelto, Manuel, 126  
 García Tassara, Gabriel, 50, 95, 96, 97, 146, 484, 488, 489, 490, 491, 535, 538, 563, 564, 585, 731  
 García Tejera, Carmen, LXXVI  
 García Tejero, Alfonso, L, 541, 642, 692, 756  
 García Templado, José, 285  
 García Vahamonde, Salvador, 86, 611  
 García Valero, Vicente, 285  
 Garcilaso de la Vega, XXII, 442, 466, 481, 485, 489, 515  
*Garcilaso de la Vega* (Romero Larrañaga), 391  
 Garelli, Patrizia, LXXVI, LXXXIV, 421  
 Garma, S., 69  
 Garmendía, Vincent, 65  
 Garnica, Antonio, LXVI, 578, 585  
 Garnier Frères, 36, 38  
 Garrido, Fernando, LIV, 263, 410, 411  
 Garrido Gallardo, Miguel Ángel, 421  
 Garrido Palazón, Manuel, LXXVI  
 Garrorena Morales, Ángel, LXXVI, 65  
*Garrotazo, El*, 55  
*Garrote, El*, 55  
 Gasch, Sebastián, 285  
 Gaspar Editores (Gaspar y Roig), 34, 35, 39, 683  
*Gaspar el ganadero*, 274  
 Gaspar y Maristany, José, 32, 33, 34, 39  
 Gasset y Artime, Eduardo, LV, 49, 168  
 Gastón Burillo, Rafael, 756  
*Gastronomía y la literatura, La* (Romero Larrañaga), XXV  
*Gato, El*, 59  
*Gato Escondido, El*, 44  
*Gato negro, El* (Barrantes), 745  
*Gato Negro, El*, 216  
 Gauthier, Michel, 585  
 Gautier, Théophile, 109, 497, 743, 747  
 Gautier Benítez, José, 451, 461, 585  
*Gaviota, La* (Fernán Caballero), XXVII, XXX, XLII, XLIX, LVII, 212, 214, 641, 650, 659, 662, 666, 667-669, 670, 671, 744  
 Gaviria, Manuel, 253, 267  
 Gayangos, Pascual de, XX, XXII, 16, 552  
*Gazette de France*, 157

- Gaztambide, José Romualdo, 255, 278  
*Gedeón*, 59  
 Gellert, Christian, 548  
*General Mina en Artesa de Segre, El* (Robreño), 297  
*Génie du Christianisme, Le* (Chateaubriand), 107, 638  
*Genio, El*, 573  
*Genio Azor, o el protector caprichoso, El* (Húmara), 276  
*Genio de la melancolía, El* (Gómez de Avellaneda), 566  
 Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest de Saint-Aubin, Madame de, XLIX, 17, 605, 608, 614, 739, 742  
*Gente de teatro, La* (E. de Palacio), 217  
 Geraldí, Robert, 422  
*Gerardo y Eufrosina* (López Escobar), 615  
*Gerusalemme liberata, La* (Tasso), 309, 513  
 Gianini, Alfredo, 586  
 Gies, David T., LXXVI, LXXVII, LXXVIII, 143, 146, 148, 285, 286, 419, 421, 422, 427, 586, 756  
 Gil, Bernardo, 248, 301  
 Gil, Ricardo, 450  
*Gil Blas* (Lcsage), LV, 58, 552, 608  
 Gil Cremades, Juan J., 756  
 Gil de Biedma, Jaime, 583  
 Gil González, José Matías, LXXVII, 586  
 Gil Novales, Alberto, LXV, LXIX, LXXX, LXXXV, LXXXVII, XCVI, 65, 228, 422  
 Gil y Baus, Isidoro, 278, 388  
 Gil y Carrasco, Enrique, XLVII, XLIX, LXXVII, 50, 103, 146, 211, 329, 385, 422, 451, 453, 456, 457, 484, 485, 486, 487, 491, 586, 612, 613, 617, 623, 633, 634, 636-641, 703, 752, 755, 756, 763, 765  
 Gil y Carrasco, Eugenio, 756  
 Gil y Zárate, Antonio, XXII, XXIV, XXVII, XXXI, XXXIII, XXXIV, LII, LXXVII, 3, 65, 136, 142, 253, 257, 272, 305, 306, 310, 342, 343-344, 384, 387, 390, 396, 413, 422, 426, 452, 586, 756  
 Gilbert, Sandra M., 586  
 Giner de los Ríos, Francisco, 7, 65  
 Giraldi, Giambattista, 642  
 Girard, René, 146  
 Girón, Socorro, 585  
 Gironella, Gervasio, LV, 168  
 Glendinning, Nigel, 146, 586  
*Globo, El*, 49, 690, 735  
*Gloria* (Pérez Galdós), 642  
*Gloria de las glorias* (Coronado), 562  
*Glorias de España, Las* (Carnerero), 299  
*Gnomos de la Alhambra, Los* (Zorrilla), 504  
*Gnomos y mujeres* (Zorrilla), 497, 504  
*Gobierno y la Bolsa, El* (Espronceda), 472  
 Godoy, Manuel, 6, 200, 436  
 Godzich, Wlad, 756  
 Goethe, Johann W., XLVIII, 77, 128, 380, 477, 481, 495, 605, 607, 608, 625  
 Goizueta, José M.<sup>a</sup> de, 56, 746  
 Goldoni, Carlo, 249, 272, 273, 407  
*Golpe en vago, El* (García de Villalta), 306, 349, 613  
 Gómez, B., 222  
 Gómez, Carlos, LXIV, LXXVII  
 Gómez, Elena, 556  
 Gómez, Fernanda, 568  
 Gómez, José Luis, 598  
 Gómez Aparicio, Pedro, 65  
*Gómez Arias or the moors of the Alpujarras* (Trueba y Cossío), 622, 639, 640  
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis, XXIV, XXIX, XXXV, XLV, XLVII, LI, LXXVII, 84, 104, 146, 220, 221, 310, 311, 313, 402, 403, 418, 422, 458, 490, 555, 556, 557, 563-568, 569, 572, 586, 710, 715, 722-738, 756  
 Gómez de Baquero, Eduardo, 228, 661, 662, 748  
 Gómez de la Cortina, Joaquín, marqués de Morante, XX  
 Gómez de la Cortina, José, XXVII, 516  
 Gómez de la Serna, Ramón, 65, 231, 558, 586  
 Gómez Ferrer, Guadalupe, LXXVII  
 Gómez García, M.<sup>a</sup> Nieves, 65  
 Gómez Hermosilla, José M., XLIV, LIV, LXXVII, 452, 516, 524, 586, 740, 756  
 Gómez Imaz, Manuel, 44, 65  
 Gómez Mantilla, Juan, 239, 242  
 Gómez Rea, Javier, LXXVII, 65, 422  
 Gómez Yebra, Antonio, LXVIII, LXXVII



- Gomis Martí, Pilar, LXXVII, XCIX, 757
- Góngora y Argote, Luis de, XXIII, XXXV, 161, 524, 530
- González, Olympia B., 228
- González Bravo, Luis, XXIV, XXVII, XXXI, LV, LXXVII, 56, 58, 351
- González de Amezúa, Agustín, 179
- González de Garay, M.<sup>a</sup> Teresa, LXXVII, 422
- González Elipe, F., 391
- González Espresati, Carlos, 586
- González García, Ángel, LXV, LXXVII, 577
- González López, Emilio, LXXVII, 757
- González Miranda, Marina, 422
- González Moreno, Joaquín, LXXVII
- González Moreno, Vicente, 469
- González Palencia, Ángel, 66, 156, 586, 587, 757
- González Pedroso, Eduardo, 56, 743
- González Rojas, F., 42
- González Troyano, Alberto, LXXVII, 227, 228, 757
- González Valcárcel, Francisco, J., 757
- Gonzalo de Córdoba* (Florian), 619
- Gorchs, Tomás, 17, 32
- Gorda, La*, 58, 552
- Gori, Pedro, 266
- Gorlero, Christine, 757
- Gorostiza, Manuel Eduardo de, LII, LIII, 126, 250, 294, 297, 302
- Govantes, Ángel Casimiro, 547, 586
- Goy, José M.<sup>a</sup>, 757
- Goya, Francisco de, XL, 196, 484, 686
- Goytisolo, Juan, 228, 586
- Gracia, José M.<sup>a</sup>, 409
- Gracián, Baltasar, 156
- Gracias y donaires de la capa* (Estébanz Calderón), 181
- Graciella, LXXVIII
- Graham, John, LXXVIII, 146
- Grajeas. ¡Aquellos tiempos! Historia de un brillante* (Cavia), 216
- Gramsci, Antonio, 757
- Gran baile, El* (R. de Navarrete), 216
- Gran Capitán, El* (Gil y Zárate), 390
- Gran tragedia, La* (Hurtado Velarde), 520
- Granada* (Zorrilla), 105, 497, 503, 504, 505, 507, 508, 540
- Granada, Fr. Luis de, XXIX
- Granada núa* (Zorrilla), 497, 504, 505
- Granerer, El*, 167, 224
- Granés, Salvador M.<sup>a</sup>, 280, 512
- Grassi, Ángela, XXXV, XLVII, LI, LXXVIII, 53, 556, 557, 568, 571-572, 584, 587, 710, 712-713, 722, 747, 757
- Grassi, Carlos, 571
- Grassi, Juan, 571
- Grau, José M.<sup>a</sup>, 33
- Gray, Edward, 422
- Grazalema* (Eguílaz), 394
- Grecia o la doncella de Misolonghi* (Vayo), 611
- Gregorio Pérez de Miranda. Véase López Soler, Ramón.
- Grimaldi, Juan de, XXXI, LIII, LIV, LXXVIII, 161, 248, 249-254, 275, 276, 278, 286, 300, 304, 305, 353, 360, 401
- Grimm, Wilhelm y Jakob, 745
- Guapo de oficio, El*, 222
- Guardia Nacional, El*, 17, 494
- Guardián del rey, El* (García Tejero), 642
- Guarini, Giovanni Battista, 437
- Guarner, Luis, 145, 146, 589
- Guastavino Gallent, Guillermo, 66, 587
- Guatimozín* (Gómez de Avellaneda), 731-734, 738
- Guazelli, Francesco, 587
- Gubar, Susan, 586
- Guereña, Jean-Louis, LXXVIII, 65, 66, 71, 72, 286
- Guerra de África, La* (Blanco Guerrero), 538
- Guerra del Transvaal, La* (Maeztu), L
- Guerra Cunningham, Lucía, 587
- Guerra sin cuartel* (Suárez Bravo), 394, 675
- Guerras civiles de Granada* (Pérez de Hita), 503, 520, 622
- Guerrero, María, 260
- Guerrero, Ramón, 267
- Guerrero, Teodoro, 19
- Guerrero y su querida, El* (Azlor), 534
- Guerri, editorial, 42
- Guerrilleros, Los* (E. de Ochoa), 655

- Guerrilleros de 1808. Historia popular de la Guerra de la Independencia, Los* (Rodríguez Solís), 692
- Guía de forasteros, La* (Mesonero Romanos), 175
- Guía del juntero, La* (Mesonero Romanos), 175
- Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (Liñán), 156, 164, 222
- Guijarro, Miguel, 34
- Guillem Sorolla* (V. Boix), 527
- Guillén, Claudio, 228
- Guillén, Juan, 645
- Guillermo Tell* (Gil y Zárate), 390
- Guinard, Paul J., 757
- Guindilla*, LIII, 31, 55, 551, 678, 679
- Guirigay, El*, LIII, 46, 56
- Guirnalda, La*, 52
- Gulliver* (Swift), XLVIII
- Gullón, Alonso, 31, 34
- Gullón, Germán, LXXVIII, 422
- Gullón, Ricardo, LXXVIII, 228, 587, 757
- Güntert, Georges, LXXVIII, 228, 234, 750, 757, 758, 760, 765, 768
- Gury, Jacques, LXXVIII, LXXXI
- Gutiérrez, Esteban, 587
- Gutiérrez, Luis, 646
- Gutiérrez de Alba, José M.<sup>a</sup>, 412, 541, 546
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Francisco. Véase Fernán-Núñez, conde de.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 451
- Guzla del cedro, La* (Balaguer), 642
- Guzmán, Antonio, 250, 251, 252, 260
- Guzmán, T., 286
- Guzmán el Bueno* (Gil y Zárate), 390
- Guzmán el Bueno* (Ortega y Frías), 690
- Guzmán el Bueno [Canción en alabanza de don]* (Quintana), 437
- Gysi, Martín, 757
- Gysi-Theiler, Simonc, 757
- H. T. y F., 694
- Habladora, La* (Quilez), 221
- Hachette, 35, 36
- Hadas o la cierva del bosque, Las*, 278
- Haftner, Monroe Z., 146
- Hall, Harold B., 422
- Hamann, Johann Georg, 108
- Harén, El* (Bermúdez de Castro), 104, 461
- Harkness, Margaret, XLIII
- Harmonies poétiques et religieuses* (Lamar-tine), 484
- Harris, Derek, 144, 581, 753
- Harter, Hugh, LXXVIII, 587
- Hartzenbusch, Eugenio, LXXVIII, 45, 66, 624, 757
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, LI, LIV, LVI, LXXVIII, 20, 31, 50, 105, 136, 199, 206, 211, 219, 263, 272, 278, 279, 288, 311, 322, 327, 344-349, 352, 361, 374, 384, 385, 387, 389, 396, 416, 421, 422, 423, 427, 500, 532, 535, 540, 543, 547, 548, 554, 555, 558, 559, 563, 568, 587, 659, 665, 720, 740, 743, 744, 745, 747, 758
- Hastío* (Cabrera y Heredia), 574
- Hatzfeld, Helmut, 758
- Hauptmann, Gerhart, 266
- Hauser, Philip, 423
- Havard, Robert G., 39
- Hawthorne, Nathaniel, 747
- Heads of the people, or Portraits of the English*, 165, 219
- Heclucero de Sancho el Bravo, El* (García Tejero), 642
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 108, 650, 654
- Heine, Heinrich, 98, 191, 192, 484
- Heinermann, Theodor, 758
- Helman, Edith, 146
- Heloísa a Abelardo* (Marchena), 440
- Henao y Muñoz, Manuel, 40
- Henares, Ignacio, LXXVIII
- Hendrix, William S., 228, 229
- Henriade* (Voltaire), 309, 519
- Heraldo, El*, LII, 49, 208, 216, 650, 659, 665, 667, 669, 671, 731
- Herculano, Alejandro, 536
- Herder, Johann Gottfried, 108, 128, 495, 650, 663
- Heredera de Sangumí, La* (Cortada y Sala), LI, 80, 633
- Heredia, José M.<sup>a</sup> de, 568
- Heredia Soriano, Antonio, LXXVIII

- Hernán Cortés* (Nombela), 689  
*Hernán Cortés en Cholula* (Escosura), 535  
Hernández, Librada, LXXVIII, 423  
Hernández de Cámara, Miguel, 35  
Hernández Díaz, José M.<sup>a</sup>, 66, 67  
Hernández Girbal, Francisco, 758  
Hernández Guerrero, José Antonio, LXXVIII, 587  
Hernández Prieto, Isabel, LXXIX, 587  
Hernández Sandioca, Elena, LXXIX, LXXXVIII, 69  
Hernando, librería y editorial, 35  
Hernando, Rafael, 278  
Hernando, Victoriano, 31, 35  
Hernando Pizarro, Manuel, 299  
*Hernani o el honor castellano* (Hugo), 109, 200, 272, 323, 467  
*Héroe de Barcelona, El* (Romero Larrañaga y Eusebio Asquerino), 391  
*Heroica defensa de Blanes y presa de Mo-sén Pedro, La* (Robreño), 297  
*Heroína de Barcelona, La* (Robreño), 297  
Herrera, Fernando de, XXII, 439, 442, 443, 464, 466, 481, 485  
Herrero, Javier, LXXIX, 229, 423, 758  
Hervás y Panduro, Lorenzo, 116  
Hespelt, Herman, 229  
Hesse, José, 423, 751  
Hibbs-Lissorgues, Solange, 67  
Hidalgo, Dionisio, XXIII, LXXIX, 33, 34, 758  
Hidalgo, Eduardo, 34  
*Hidalgos de Monforte, Los* (Vicetto), 642  
*Hija de Cervantes, La* (A. Fernández Guerra), 392  
*Hija de Cervantes, La* (J. E. Hartzenbusch), 389  
*Hija de las flores, La* (Gómez de Avellaneda), 715  
*Hija de las olas o la huérfana ilustre, La* (Brotons), 86  
*Hija del bandido, La*, 244  
*Hija del pueblo, La* (Ortiz de Pinedo), 411  
*Hija del Sol, La* (Fernán Caballero), 671  
*Hija mártir, La* (Tárrago y Mateos), 690  
*Hijas del Cid, Las* (Borau y Clemente), 399  
*Hijas del Cid, Las* (A. de Trueba), 642  
*Hijo de María, El* (Álvarez Aranda), 538  
*Hijo pródigo, El* (Voltaire), 272  
*Hijos de Edipo, Los* (Alfieri), 250  
*Hijos de Lara, Los* (Arolas), 527, 528  
*Hiueneo en la tumba o la hechicera, El* (Zumel), 278  
*Himno de Riego, El* (Zumel), 413  
*Himno guerrero español* (A. Grassi), 571  
*Hipócrita, El* (García Gutiérrez), 449  
*Hipócrita, El* (Molière), 273  
*Hipócrita pancista o acontecimientos de los días 7 y 8 de marzo de 1820, El* (F. Martí), 294, 297  
*Hipólito, lances y aventuras de un servil* (Santiago y Rotalde), 297  
*Hispálida, La* (Retés), 535  
*Histoires tragiques* (Boaistuar y Belleforest), 740  
*Historia* (Jiménez de Rada), 518  
*Historia árabe. La azucena de Granada*, 741  
*Historia crítica de la Literatura Española* (Ríos), XXII  
*Historia de Aragón* (Sas), 696  
*Historia de España* (Dunham), 123  
*Historia de Francia* (Michelet), 639  
*Historia de Granada* (Lafuente y Alcántara), 503  
*Historia de Hipólito* (D'Aulnoy), XLVIII  
*Historia de la conquista de México* (Prescott), 731  
*Historia de la dominación de los árabes en España* (Conde), 504  
*Historia de la infantería española* (Estébanez Calderón), 180  
*Historia de la lengua y literatura castellana* (Cejador y Frauca), 86  
*Historia de la Literatura Española* (Bouterweck), 516  
*Historia de la prostitución en España y América* (Rodríguez Solís), 692  
*Historia de la vida militar del Excmo. Señor Capitán General D. Leopoldo O'Donnell* (R. del Castillo), 694  
*Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (Irving), 306, 637  
*Historia de las Cruzadas* (Michaud), 633



- Historia de las persecuciones políticas y religiosas* (Torres de Castilla), 694
- Historia de las repúblicas italianas* (Sismondi), 107
- Historia de los judíos* (Ríos), xxii
- Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona* (Diago), 634
- Historia de tres Avemarías* (Zorrilla), 507, 508
- Historia de un español y dos francesas* (Zorrilla), 506, 508
- Historia de un sombrero blanco* (Tárrago y Mateos), 690
- Historia del matrimonio* (Flores), 212
- Historia del reinado de los Reyes Católicos* (Prescott), 503
- Historia del renacimiento contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (Tubino), 570
- Historia filosófica y política de los establecimientos y del comercio de los europeos en las dos Indias* (Raynal), 654
- Historia genealógica de la Casa de Lara* (Salazar y Castro), 520, 639
- Historia general de España* (Lafuente), 32, 36, 210
- Historia general de España* (Mariana), 505, 507, 518, 531, 632, 639
- Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo* (Ros de Olano), 705
- Historias caballerescas españolas* (Romero Larrañaga), 532
- Historias extraordinarias* (Poe), 609, 745, 746, 747
- Historias vulgares* (Castro y Serrano), 674
- Hita, Arcipreste de, 485, 548
- Hobsbawn, Eric J., 423
- Hoffmann, Ernesto Teodoro Amadeo, 495, 508, 534, 606, 609, 737, 742, 743, 745, 746
- Hojas secas, Las* (Zorrilla), 498
- Hojeda, Diego de, 512
- Hombre, El* (Arolas), 484
- Hombre de mundo, El* (V. de la Vega), 251, 252, 304, 312, 397, 401, 402, 407
- Hombre feliz, El* (Rodríguez Rubí), 402
- Hombre-globo, El* (M. J. de Larra), 195, 202
- Hombre gris, El*, 248
- Hombre menguado o el carlista en la proclamación, El* (M. J. de Larra), 201
- Hombre pone y Dios dispone, o lo que ha de ser el periodista, El* (M. J. de Larra), 194, 204
- Hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas, El* (Fernán-Núñez), 454
- Hombre y el caballo, El* (Valvidares), 545
- Hombres de bien, Los* (M. Tamayo y Baus), 408
- Hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos, Los*, 217, 223
- Home, John, 81
- Homero, 101, 138, 373, 509, 514
- Honour, Hugh, LXXIX
- Honra y vida que se pierden no se cobran mas se vengan* (Zorrilla), 506
- Honrubia, Facunda, XLV
- Hora de las modistas, La* (Matoses), 216
- Horacio, 194, 197, 206, 355, 454, 464, 559, 739
- Horas de invierno* (M. J. de Larra), 200, 205, 606
- Horas de invierno* (E. Ochoa), 604, 609, 742
- Horas perdidas* (Eduardo Asquerino), 532
- Horniga de oro, La*, 19
- Hormigón, Juan Antonio, 286
- Horrible venganza, La* (V. Alonso), 86
- Hortelano, Benito, 31, 38, 67, 604, 758
- Hortera, El* (Flores), 219
- Hospedador de provincia, El* (Rivas), 219
- Huelga, La* (Casas), 266
- Huérfana de Bruselas, La*, 251, 253
- Huérfano y el asesino, El* (D. Solís), 248, 303
- Huerta Calvo, Javier, 423
- Huertas Vázquez, Eduardo, 423
- Hugalde Mollinedo, Nicolás, 516
- Hugo, Víctor, xxvii, xxix, xlix, li, 30, 35, 109, 130, 138, 192, 200, 219, 272, 306, 323, 349, 360, 366, 372, 423, 467, 483, 493, 494,

- 499, 528, 529, 563, 609, 611, 612, 625, 626, 642, 653, 680, 681, 686
- Hugué, Manuel Martínez, 244
- Huida de la Regencia de la Seo de Urgel y desgracias del padre Llibori, La* (Robreño), 297
- Húmara y Salamanca, Rafael, xxvii, xlix, 86, 275, 276, 333, 612, 621-622, 758
- Humboldt, Wilhelm von, barón de, 690
- Hungtinton, Archer, 16
- Huracán, El*, xlvii, liv, 472
- Huroner de serviles, La*, 295
- Hurtado Velarde, Alfonso, 520
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan, 156
- Hurtado y Valhondo, Antonio, 392, 393, 539, 540, 541, 587
- I promessi sposi* (Manzoni), 607, 609, 612, 639
- Ibáñez, Diosdado, 587
- Iberia, La*, 30, 48
- Iberiada, La* (Valvidares), 512
- Ibrahim Clarete. Véase González Bravo, Luis.
- Ibsen, Henrik, 52
- Ida y Natalia* (D'Arlincourt), 615
- Idea de una reforma de los teatros de Madrid*, 245
- Ideas generales sobre el arte del teatro* (Romea), 258
- Iglesia, La* (Piferrer), 495
- Iglesias Martínez, Nieves, 286
- Ilíada* (Homero), 616, 731
- Ilie, Paul, 229
- Illustration*, 30
- Ilusión, La*, lv
- Ilusiones del doctor Faustino, Las* (Valera), xxvii, xxix, xxx, xxxv
- Ilustración, La*, 31, 51, 181, 216, 671, 743, 745, 746, 747
- Ilustración Artística, La*, 36
- Ilustración de la Mujer, La*, 53
- Ilustración de los Niños, La*, 53
- Ilustración de Madrid, La*, lxxix, 549, 694
- Ilustración Española, La*, 216
- Ilustración Española y Americana, La*, 34, 48, 51, 390
- Imitación del salmo «Super flumina»* (Rivas), 482
- Imparcial, El*, lv, 48, 49, 265
- Impey, Olga Tudorica, 587
- Impresiones y recuerdos* (Nombela), xlix, 689
- Inca Garcilaso, 654, 690
- Incas, Los* (Marmontel), xlviii, 654
- Incendio en el Museo del Prado, El* (Cavía), 216
- Incenga, Ángel, 278, 297
- Incognito, The* (Trueba y Cossío), 623
- Incógnito en el subterráneo, El* (J. del Castillo), l
- Incógnito o el fruto de la ambición, El* (Olavide), 645
- Inconvenientes de Madrid* (Mesonero Romanos), 175, 176, 177
- Indiana* (Sand), 609
- Indiano, El* (Ferrer del Río), 219
- Índice de los libros prohibidos...*, 25, 262, 546, 548
- Indulgencia para todos* (Gorostiza), lii, 250, 302
- Infancia y la juventud, La* (Cabrera y Heredia), 574
- Infanta Oriana, La* (M. Fernández y González), 395
- Infantes, José, 300
- Infierno de la vida, historia de la vida, historia de dos amantes, El* (San Martín), 690
- Infierno del amor, El* (M. Fernández y González), 686
- Informe sobre la ley agraria* (Jovellanos), 15
- Infortunios de la virtud, Los* (Sade), lii
- Ingeniero o la deuda de honor, El*, 273
- Ingenuo, El* (Bretón de los Herreros), 273, 354, 355, 356, 357
- Ingenuo, El* (Voltaire), 477
- Inglis, Henry D., 423
- Iniesta, Antonio, 423, 587
- Inocencia perdida, La* (Reinoso), 440
- Inquisición de Balaguer destruida por las armas nacionales, La* (Robreño), 297
- Inquisición por dentro o el día 8 de marzo de 1820, La* (Verdejo Páez), 294, 297

*Instrucción pastoral de los Ilustrísimos Señores Obispos de Lérida, Tortosa, Barcelona, Urgel, Teruel y Pamplona*, 146  
*Inteligencia, La* (Zorrilla), 503  
*Intendente y el comediante, El* (Bretón de los Herreros), 358  
*Intervalos de mi enfermedad* (Mármol), 441  
*Invasión francesa, La* (Sánchez Barbero), 438  
*Invocación a los espíritus de la noche* (Gómez de Avellaneda), 567  
 Irazzo, Carmen, LXXVIII, LXXIX, 423  
 Iravedra, Luisa, 423  
 Iriarte, Tomás de, 270, 360, 458, 542, 544, 547, 548  
*Iris, El*, 30, 142, 487, 488, 493  
*Iris del Bello Sexo, El*, 52, 555  
 Irving, Washington, 306, 503, 609, 619, 637, 658, 743, 746  
 Isabel II, XXI, XLV, LIII, LIV, 3, 6, 12, 14, 46, 57, 58, 207, 299, 300, 350, 354, 409, 413, 436, 551, 660, 692, 701  
*Isabel II. Historia de la reina de España* (Angelón), 692  
 Isabel la Católica, 736  
*Isabel la Católica* (Rodríguez Rubí), 257, 396  
*Isaura* (Arolas), 534  
 Iso Echegoyen, José J., 758  
 Istúriz, Francisco Javier de, XXXIII, 45, 189, 190, 202  
*Italia* (A. Grassi), 572  
*Italiano, El* (Radcliffe), XLVIII  
 Iturriaga, Agustín, 543  
*Ivanhoe* (Scott), XLVIII, 310, 520, 608, 612, 626, 631, 632, 640  
 Izquierdo, Lucio, LXXIX, 286, 423  
*Jacobo el Templario* (Boix y Ricart y Quesada), 398  
 Jacobson, Margaret D., LXXIX, 587  
 Jaime I, 368  
*Jaime Alfonso el Barbudo (el más valiente de los bandidos españoles)* (Parreño), 695  
*Jaime el Barbudo* (Cámara), 411

*Jaime el Barbudo* (López Soler), L, 610, 624, 695  
*Jaime el Barbudo o los bandidos de Crevillente* (Mayo), 695  
 Janer, Florencio, XXIII  
 Janet, Lamberto, 19  
*Jardines del Retiro, Los*, 222  
*Jardines públicos* (M. J. de Larra), 198, 203  
*Jardines reservados del Retiro, Los* (Meso-nero Romanos), 176  
 Jareño, Ernesto, 751  
*Jarilla* (Coronado), 559, 717-718  
 Jay, Antoine, 108  
*Jefé* (J. M. Díaz), 310  
*Jeremías*, LV  
 Jerez de los Caballeros, marqués de, 16  
 Jerez Perchet, Augusto, 746  
 Jérica, Pablo de, 546, 548, 587  
*Jida y Kaled* (Arolas), 528  
*Jilguero y la flor del agna, El* (Coronado), 561  
 Jiménez, Juan Ramón, 450  
 Jiménez de Rada, Rodrigo, 518  
 Jiménez Faro, Luzmaría, 594  
 Jiménez Fernández, Juan, LXXIX, 587  
 Jiménez-Landi Martínez, Antonio, 67  
 Jiménez Morales, Isabel, LXXIX  
 Jiméncz Morell, Inmaculada, LXXIX  
 Jiménez Placer, Fernando, 588  
 Jiménez Serrano, José, 503, 744  
*Jocelyn* (Lamartine), 536  
 Johnson, Harvey L., 82, 588  
 Johnson, Jerry L., 423  
 Johnson, Samuel, XXXVIII  
 Jorba, Manuel, LXXIX  
 Jordán, Tomás, XXXII, 162, 608, 609  
 Jorge Juan, 302  
*Jornadas de retorno* (Ros de Olano), 709  
*Jorobado, El*, 209  
 Jorro, Daniel, 36  
 José I Bonaparte, 43, 85, 119, 121, 246, 440, 442  
*José Moreno Villa o los andaluces en España* (Cernuda), 99  
 José Núñez de Lara y Tavira. Véase Nava-rette, Ramón de.  
 José Roldán. Véase Perogordo, Gregorio.



- Journeau, Brigitte, LXXIX, 67, 286  
 Jouy. Véase Étienne, Victor-Joseph.  
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 81, 82, 87, 88, 89, 144, 146, 320, 436, 443, 448, 452, 711  
*Joven Telémaco, El* (E. Blasco), LIV, 217  
 Jover, José M.<sup>a</sup>, 588  
*Juan Bravo el comunero* (Romero Larraña y Eusebio Asquerino), 391  
*Juan Dándolo* (Zorrilla y García Gutiérrez), 311, 363, 365, 372, 388  
 Juan II de Aragón, 525, 641  
 Juan de Austria, 635, 719  
*Juan de Calás* (Chénier), 296  
 Juan II de Castilla, 366, 394, 735  
 Juan de la Cruz, San, 443, 464, 562  
 Juan II de Navarra, 717  
*Juan de Padilla o los comuneros*, 295, 304  
 Juan III de Portugal, 714, 715, 718  
*Juan de Serrallonga* (Balaguer), 398  
*Juan de Suavia* (García Gutiérrez y Gil y Baus), 388  
*Juan Holgado y la muerte* (Fernán Caballero), 671  
*Juan José* (Dicenta), 265  
*Juan León el rey de la selva* (E. Blasco), 42  
*Juan Lorenzo* (García Gutiérrez), 343, 388, 392  
*Juan Palomo*, 59  
*Juana y Enrique, reyes de Castilla* (Vayo), 627  
*Juanita la Larga* (Valera), xxxv  
 Juárez, Benito, 497  
 Jubera, Agustín, 35  
*Jubilaciones de los actores en Madrid*, 261  
*Judía, La* (Mora), 530  
*Judío errante, El* (Sue), 609  
*Jueces francos o los peligros de las sociedades secretas, Los*, 300  
*Jugador de Bolsa, El* (Uján), 221  
*Juglar, La* (Cañete), 392  
*Juguetes satíricos* (Tapia), 548  
*Juicio final, El* (Arolas), 484  
*Juicio final, El* (Campoamor), 532  
*Julia o La nueva Eloísa*. Véase *Nueva Eloísa, La* (Rousseau).  
*Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini* (Radcliffe), 608  
 Juliá, Eduardo, 588  
*Julio César* (J. M. Díaz), 310, 313  
*Junta de Castel-o-Branco, La* (M. J. de Larra), 201  
*Juntero, El* (Mesonero Romanos), 166  
*Jura de Santa Gadea, La* (J. E. Hartzenbusch), 389  
 Jurado, José, LXXIX  
 Juretschke, Hans, LXXIX, LXXX, xciii, 145, 146, 588  
*Justa y Rufina* (Fernán Caballero), 672  
*Justicia divina, La* (Ayguale de Izco), 680  
*Justicias del rey don Pedro* (Zorrilla), 506, 508, 527  
 Justiniano y Arribas, José, 538  
*Juventud del siglo, La* (Gómez de Avellaneda), 565  
 Kalidasa, 483  
 Kant, Immanuel, 105, 106, 134  
*Kar-Osnán o memorias de la casa de Silva* (López Soler), 611, 625  
 Karr, Alphonse, 747  
 Keats, John, 108  
*Kenilworth* (Scott), XLVIII  
 Killen, Alice, 758  
 King, Edmund L., 588  
*King Henry V* (Shakespeare), 373  
*King Lear* (Shakespeare), 373  
 Kirkpatrick, Susan, LXXX, 229, 423, 588, 758  
 Klibbe, Lawrence, 758  
 Knowlton, James, 423  
 Knox, Robert B., 758  
 Koch, Jürg, 758  
 Kock, Paul de, xxv, xxix, XLIX, 19, 35, 157, 649  
 Konitzer, Eva, 229  
 Kossoff, A. David, 284  
 Kotzebue, August von, LI, 249, 272, 303  
 Krauel Heredia, Blanca, LXXX  
 Krömer, Wolfgang, 758  
 Kropotkin, Piotr Alexeievich, 37  
 Kulp-Hill, Kathleen, LXXX  
 Kyd, Thomas, 405

- La Bruyère, Jean de, 163  
 La Calderona. Véase Calderón, María.  
 La Fontaine, Jean de, 543, 546  
 La Parra, Emilio, LXXX  
 La Peregrina. Véase Gómez de Avellaneda, Getrudis.  
*La que va a caer* (R. Robert), 221  
*La que viene a menos* (Lustonó), 216  
 La Torre, duquesa de, 734  
*La tour de Nesle* (A. Dumas), 200  
*La Veu de Catalunya*, 49  
 Labajos, Roque, 35  
 Labandeira, Amancio, LXXX, 420, 424, 758  
*Laberinto, El*, XXIII, 181, 211, 636, 728, 740, 741  
 Laborde, Alexandre de, 8  
 Labra, Rafael M.<sup>a</sup> de, 15, 67  
*Labriego, El*, 631  
*Ladrones de Marsella, Los* (La Harpe), 272  
*Lady Virginia* (Fernán Caballero), 672  
 Lafarga, Francisco, LXXX, LXXXI, 286, 424, 588, 758  
 Lafuente, Modesto, LV, 10, 32, 56, 163, 207, 209-211, 396, 550  
 Lafuente y Alcántara, Miguel, 503  
*Lago de Carucedo, El* (Enrique Gil y Carrasco), 485, 637  
*Lágrimas* (Fernán Caballero), XXVII, XXIX, XXXV, 671, 672  
 Laiglesia y Darrac, Francisco de, 293  
 Laín Entralgo, Pedro, 424  
 Lalama, Vicente, 31, 34, 271, 278, 279, 280, 424  
*L'Alhambra, croniques du pays de Grenade* (Irving), 503  
 Lama, Miguel A., LXXXI, XC, 424, 428, 588  
 Lamadrid, Bárbara, LIII, 252, 260  
 Lamadrid, Teodora, LIII, 252, 260  
 Lamarca, Luis, 258  
 Lamartine, Alphonse de, XXIV, XXIX, 130, 191, 219, 484, 493, 498, 536, 556, 563, 565, 638  
 Lamas, Valentín, 224  
 Lamennais, Hugues-Félicité-Robert de, 202, 680  
*Lamentación* (Rivas), 482  
*Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena* (Miñano), 54  
*Lances de honor* (M. Tamayo y Baus), 407  
*Lances entre caballeros* (Cabriñana), 550  
 Landeira, Ricardo, LXIX, LXXXI, 420  
 Landeyra, M., 531  
 Landor, Walter, 518  
 Lanero, Juan José, 759  
 Lantier, Etienne-François, 509  
 Lapesa, Rafael, LXXXI, 588  
 Lara, M. V. de, 588  
 Laribeau, Paul, 243, 244  
 Larousse, 35  
 Larra, Luis Mariano de, 541, 747  
 Larra, Mariano José de, XXI, XXIV, XXV, XXVII, XXXI, XXXII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLIX, LI, LV, LVI, LVII, LXXXI, 29, 55, 78, 95, 100, 102, 126, 127, 146, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 173, 180, 183-206, 207, 210, 211, 213, 214, 218, 220, 226, 229, 231, 251, 252, 253, 261, 268, 269, 270, 271, 272, 286, 303, 306, 311, 314, 317, 318, 319, 320, 322-328, 329, 338, 340, 341, 344, 350, 356, 357, 373, 387, 424, 446-449, 463, 471, 494, 496, 533, 549, 550, 588, 606, 610, 611, 612, 616, 617, 618, 627-630, 632, 639, 649, 650, 652, 675, 678, 730, 734, 759, 767  
 Larraz, Emmanuel, LXXXI, 286, 424  
 Larrea, Arcadio de, 286  
*Las que se pinan* (Matoses), 216  
 Laspalas Pérez, Francisco, LXXXI  
 Lasso de la Vega, Francisco, 284, 419  
 Lasso de la Vega y Argüelles, Ángel, 588  
 Latassa y Ortín, Félix, XXII, LXXXI, 759  
*Látigo, El*, 57  
 Latorre, Carlos, LIII, 250, 251, 252, 258, 260, 360, 374, 375, 377, 382  
 Latour, Antoine de, 557, 565  
 Latour de Saint-Ibars, Isidore, 312  
 Latronche, Marcos, 237  
*Laureano* (E. de Ochoa), 655  
*Lavandera, La* (Bretón de los Herreros), 219  
 Lavater, Johannes Caspar, 736  
 Lavaud, Jean M., LXXXI

- L'Avenç*, 36  
 Lavignac, Albert, 287  
 Lázaro Galdiano, José, 16, 36, 52  
 Lazo, Raimundo, 588  
*Lazos del vicio*, *Los* (Ortiz de Pinedo), 411  
 Le Dantec, Yves G., LXVI, LXXXI  
 Le Gentil, Georges, 67, 146, 229, 424, 759  
 Le Roy, Pierre, 28  
 Leal Insúa, Francisco, 759  
*Lealtad a un juramento o crimen y expiación* (A. Grassi), 571  
*Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* (Zorrilla), 366, 371  
*Lealtad Española*, *La*, 49  
*Leandra*, *La* (Valladares de Sotomayor), 616  
 Lebrun, Pierre-Antoine, 272  
*Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (Blair), XL, 79  
*Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (Marchena), XXII, 440  
*Lecciones para el pueblo. Fábulas políticas, o sean sinapismos, ventosas y cantáridas aplicadas a algunos enfermos de toda situación...* (Gutiérrez de Alba), 546  
*Lechnguino*, *El* (Mesonero Romanos), 166  
*Lecturas públicas* (Zorrilla), 497  
*Lecturas útiles y entretenida* (Olavide), 644, 739  
 Lecuyer, Marie Claude, LXXXI, 67, 759  
 Ledda, Giuseppina, 759  
 Legaz Lacambra, Luis, 146  
*Leila y Fatma* (Zorrilla), 499  
 Lemerrier, Louis-Jean, 305  
*L'Empordà* (Massanés), 570  
*Lenguaje de las estaciones* (Ros de Olano), 485  
*L'entreteniment. Periodich dedicat exclusivament als concurrents a la reunió familiar*, 241  
 León, Diego de, XIX, 701  
 León, Fr. Luis de, XXII, 442, 443, 464, 485, 515, 518, 559  
 León, Rogelia, 573  
 León de Lara. Véase Caballero, Fernán.  
*León Leoni* (Scott), 609  
*León y el tigre*, *El* (Casa Cagigal), 547  
*León y sus ministros*, *El* (Govantes), 547  
 Leopardi, Giacomo, 109, 337  
 Lesage, Alain-René, XXIX, 16, 17, 158, 608  
 Leslie, John Kenneth, 287, 424, 588  
*L'Espagne romantique* (Trueba y Cossío), 529  
 Lessing, Gotthold Ephraim, 388, 548  
 Letourneur, Pierre, XXXIX, LXXXI  
 Leucadio Doblado. Véase Blanco White, José M.<sup>a</sup>  
*Leva*, *La* (Pereda), 215  
 Levy, Maurice, 759  
 Lewis, Matthew G., XLVIII, 238, 536, 608  
 Lewis, Thomas E., 588  
*Ley*, *La*, 353  
*Ley de la raza*, *La* (J. E. Hartzenbusch), 389  
*Leyenda de Al-Hamar* (Zorrilla), 105  
*Leyenda de don Juan Tenorio* (Zorrilla), 497, 508, 529  
*Leyenda de la cnesta roja*, *La* (Balaguer), 642  
*Leyenda de Muhammad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada* (Zorrilla), 504  
*Leyenda del Cid*, *La* (Arolas), 528  
*Leyenda del Cid*, *La* (Zorrilla), 497, 503, 505, 528  
*Leyenda del diablo*, *La* (Zumel), 278  
*Leyenda tártara* (Arolas), 532  
*Leyendas* (Zorrilla), 453  
*Leyendas de África* (Ros de Olano), 705  
*Leyendas españolas* (Mora), 445, 516, 517, 530, 549  
*Leyendas y tradiciones de Sevilla* (Cano y Cueto), 539  
 L'Hermite de la Chaussée d'Antin. Véase Étienne, Victor-Joseph.  
*L'Hermite de la Chaussée d'Antin* (Étienne), 195  
*Liberal*, *El*, 49, 216  
*Liberal Barcelonés*, *El*, 17, 30  
*Libertad* (Coronado), 560  
*Libertad*, *La* (Bermúdez de Castro), 460  
*Libertad de España*, *La*, 300  
*Libertad en su trono*, *La* (Calvo Asensio, Rosa González y López Pelegrín), 397



- Libertad, igualdad, fraternidad* (Espronceda), 472
- Librero de viejo, El* (Lustonó), 216
- Libro de la Caridad, El* (Cabrera y Heredia), 574
- Libro de la familia, El* (Cortada y Sala), LI
- Libro de la familia, El* (T. Guerrero), 19
- Libro de Madrid y Advertencia de forasteros* (Ossorio y Bernard), 222
- Libro del Paso Honroso* (Pineda), 515
- Libro del viajero en Granada* (Jiménez Serrano), 503
- Licenciado Vidriera, El* (Cervantes), 699
- Liceo Artístico y Literario Español*, xxxiv, LV, 50, 181
- Lida, Clara E., 64, 67
- Lida, Denah, 588
- Liern, Rafael, LIV, 278
- Life of Hernán Cortés, The* (Trueba y Cosío), 622
- Línea de aduanas para géneros dramáticos* (Bretón de los Herreros), 262
- Linterna Mágica, La*, 551
- Liñán y Verdugo, Antonio, 156, 164, 222
- Lipendi, El* (Lustonó), 216, 222
- Lisardo Monswiel o los efectos del vicio. Novela original* (Guillén y García Carreño), 645
- Lisonja a todos* (Ayguale de Izco), 678
- Lissorgues, Yvan, LXV, LXXXI, XCI, 225, 288
- Lista y Aragón, Alberto, xxiv, xxxii, xxxiii, XLIV, XLV, LI, LIV, 50, 83, 124, 126, 141, 146, 222, 287, 304, 309, 318, 335, 435, 439, 440, 441, 442, 443, 447, 448, 456, 465, 466, 468, 482, 497, 513, 516, 517, 588
- Listas de cosas que me incomodan en la escena* (Bretón de los Herreros), 360
- Listz, Franz, XL
- Literary Gazette*, 128
- Literata, La* (Estébanez Calderón), 181
- Literata, La* (Saco), xxxviii
- Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe* (M. J. de Larra), 192, 193, 196, 200, 337
- Litvak, Lily, LXXXII, 287, 759
- Llanos, Valentín, 622
- Llanos Alcaraz, Adolfo, 59
- Llanza, Benito de, 393
- Llave de Oro, La* (Eguílaz), 394
- Llop, Joaquín, 296
- Llorens, Vicente, LXXXII, 67, 146, 229, 416, 424, 576, 578, 589, 748, 759
- Llorente, Gerónima, 260
- Llorente, Teodoro, 556
- Llorón, El*, 59
- Lluch Arnal, Emilio, 589
- Lo antiguo y lo moderno* (Villamartín), 549
- Lo necesario y lo superfluo. Véase Diabolo verde, El.*
- Lo positivo* (M. Tamayo y Baus), 407
- Lo que los creyentes llaman milagros y los descreídos casualidades* (Fernán Caballero), 672
- Lo que no se puede decir no se debe decir* (M. J. de Larra), 201
- ¡Lo que puede un empleo!* (Martínez de la Rosa), 296, 302, 303
- Lo que se ve por un antejo* (Alarcón), 214
- Lo que son los vecinos*, 248
- Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra* (Cañizares), 81
- Lo rei Micomicó* (Terrades), 409
- Lo Verdader Catalá*, 49
- Locke, John, 77
- Lockhart, John Gibson, 529
- Locura, La* (Arolas), 484
- Locura de amor* (M. Tamayo y Baus), 393, 404
- Lomba y Pedraja, José Ramón, 229, 421, 589, 596, 759
- Lombía, José, 259, 280
- Lombía, Juan, 360
- Lope de Rueda* (V. de la Vega), 394
- Lope de Vega, xxiii, xxix, 111, 116, 123, 124, 126, 173, 249, 259, 269, 323, 352, 356, 366, 373, 389, 394, 405, 481, 489, 493, 520, 524
- Lopez, François, LXXXII
- López, Aurora, LXXXII
- López, Evaristo, 538
- López, Joaquín M.<sup>a</sup>, LIV, 16
- López, Leocadio, 35

- López, Vicente, xxxiv  
 López Argüello, Alberto, 759  
 López Bago, Eduardo, 25  
 López Ballesteros, Luis, 186  
 López Baños, Miguel de los Santos, 294  
 López-Baralt, Luce, 580  
 López Bernagossi, Inocencio, 37  
 López Bueno, Begoña, 589  
 López-Cordón Cortezo, M.<sup>a</sup> Victoria, 589  
 López de Ayala, Adelardo, xxviii, 56, 353, 386, 392, 403, 404, 406, 407, 408, 418  
 López de Ayala, Ángeles, xxxv  
 López de Ayala, Ignacio, 86  
 López de Ayala, Pero, xxii, 623  
 López Delgado, Juan A., lxxxii, 589  
 López Escobar, José, 615  
 López Estrada, Francisco, 759  
 López Estremera, Juan, 86  
 López Funes, Enrique, 424  
 López García, Ángel, 425  
 López García-Berdoy, Teresa, 751  
 López Landeiro, Ricardo, 589  
 López Molina, Luis, 229  
 López Núñez, Juan, 146  
 López Pelegrín, Santos, 104, 142, 207-208, 209, 397  
 López Rubio, José, 589  
 López Soler, Ramón, xxx, xlix, l, lv, lxxxii, 29, 82, 83, 87, 100, 123, 132, 136, 137, 138, 139, 454, 455, 456, 589, 605, 608, 610, 611, 612, 618, 624-626, 630, 640, 695, 759, 765  
 Lorente, Francisco, 538  
 Lorenz, Charlotte M., 287, 425  
 Lorenzo, Anselmo, 15  
*Lorenzo o los prometidos esposos* (Manzoni), 609  
 Lorenzo Rivero, Luis, lxxxii, lxxxii, 229  
 Lott, Robert E., 425, 589  
 Lovejoy, Arthur, lxxxii  
 Lovett, Gabriel H., lxxxii, 589  
 Lozano, Cristóbal, 507, 531  
 Lozano Guirao, Pilar, 425  
 Lozano Miralles, Rafael, 589  
 Lucano, 535  
*Luces de bohemia* (Valle-Inclán), l  
*Luchana* (Navarro Villoslada), 535  
*Luchar contra el sino. Primera parte: La sortija del rey* (M. Fernández y González), 395  
*Lucia di Lamermoor* (Donizetti), xxix  
*Luciana, La* (Farigola), 614  
 Lucini, Eusebio, 279  
 Lucini, familia, 264  
*Lucio Junio Bruto* (J. M. Díaz), 310  
*Lucrecia* (N. Moratín), 311  
*Lucrecia Borgia* (Hugo), 272, 686  
 Luenga Vista. Véase Mesonero Romanos, Ramón de.  
 Luis XIV, xlv  
 Luis XVI, 119  
 Luis, Leopoldo de, 589  
 Luis Felipe de Orleans, xxviii, 210, 472  
*Luisa o el ángel de la redención* (M. Fernández y González), 686  
 Lukacs, George, 759  
*Luna, La* (Gómez de Avellaneda), 565  
 Luna, Rita, 247  
*Lunes del Imparcial, Los*, 49, 498  
 Lustonó, Eduardo de, 216  
*Luz eléctrica, La* (Somoza), xliv  
*Luz en la sombra* (J. M. Díaz), 411  
*Luz y tinieblas. Poesías sagradas y profanas* (García Gutiérrez), 449, 527  
 Luzán, Ignacio de, 153, 516  
 Lyons, Martín, 67  
*Lyrical ballads* (Wordsworth), 127, 129  
 Mac Curdy, G. Grant, 229  
*Macarroni I* (R. Robert), 24  
*Macarronini I* (Navarro y Gonzalvo), 414  
*Macbeth* (Shakespeare), 273, 349  
 MacCohon, José, 16  
 Machado, Antonio, 10, 112, 382, 450, 571  
 Machado, Manuel, 67, 450  
*Macías* (M. J. de Larra), 185, 188, 199, 317, 321, 322-328, 333, 334, 337, 339, 340, 344, 345, 348, 350  
 MacKay, Dorothy, 425  
 Macpherson, James, 82, 102  
 Macrì, Oreste, 760  
 Madoz, Pascual, 20, 31, 239, 287  
*Madrastra, La* (Tapia), lii, 305  
 Madrazo, Federico de, lv, 50, 470

- Madrazo, Francisco de, 541
- Madrazo, Pedro de, XL, LVI, LVII, LXXXII, LXXXVIII, 273, 523, 527, 540, 743
- Madrazo, Santos, 425
- Madre de Familia, La*, 52
- Madre de la dama joven, La* (Frontaura), 217
- Madre de Pelayo, La* (J. E. Hartzenbusch), 389
- Madre moribunda, La* (Massanés), 570
- Madre o el combate de Trafalgar, La* (Fernán Caballero), 659, 667
- Madre y el Niño, La*, LV
- Madrid Cómico*, 59, 216, 552
- Madrid de los recuerdos. Colección de artículos precedidos de una carta de D. Eusebio Blasco, y un prólogo de D. Carlos Fernández Shaw, El* (E. Sepúlveda), 218
- Madrid dramático. Cuadros de costumbres de los siglos XVI y XVII* (Hurtado y Valhondo), 539
- Madrid 1891-1892. Artículos, cuentos, semblanzas* (E. Sepúlveda), 218
- Madrid pintoresco* (E. Blasco), 217
- Madrid por dentro*, 411
- Madrid por dentro y por fuera* (Pérez Escrich), XXXII, LXXXII, 166, 216, 217, 218, 222, 229
- Madrid viejo. Crónicas, avisos, costumbres leyendas y descripciones de la Villa y Corte en los siglos pasados* (E. Sepúlveda), 218
- Madrid y nuestro siglo* (R. de Navarrete), 674
- Madriles, Los*, 216
- Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo* (Ros de Olano), 705
- Maese Pérez el organista. Leyenda sevillana* (Bécquer), 746
- Maestre, Rafael, 287
- Maestre de Alcántara, El* (García Gutiérrez), 527
- Maestre de Santiago, El* (Bermúdez de Castro), 488, 523, 532
- Maestro servil y la discípula liberal, El*, 295
- Maeztu, Ramiro de, L, 425
- Maffei, Scipione, 633
- Magasin Pittoresque*, 51, 168
- Magia del patriotismo o Fernando VII unido a la nación, La*, 293
- Mágico de Astracán, El* (Valladares de Sotomayor), 240, 249
- Mágico de Hungría, El*, 240
- Mágico de Salerno, El* (Salvo y Vela), 240, 249, 275, 277
- Mágico del Mogol, El* (Valladares de Sotomayor), 249
- Mágico sumergido en el puerto del mar de Nápoles con la vista del volcán, El*, 240
- Mágico y el cesterero, El*. Véase *Diablo verde, o lo necesario o lo superfluo, El*.
- Mahoma* (Voltaire), 272
- Mainer, José C., LXXXII, 229, 760
- Máiquez, Isidoro, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 257, 261
- Máiquez, José, 255
- Maitines de Navidad, Los* (Soler de la Fuente), 745
- Majas, manolas y chulos. Historia, tipos y costumbres de antaño y llogaño* (Rodríguez Solís), 692
- Mal pago de un amor fino* (Arolas), 534
- Malade imaginaire, Le* (Molière), 239
- Maldonado* (Rivas), 539
- Malek-Adel, o la conversión del moro* (Rivas), 243
- Malek-Adhel* (Rivas), 307
- Malibrán, María, XXVII
- Mallarmé, Stéphane, 146
- Mallén y Berard, Pedro Juan, 17, 28, 30
- Malva, La*, 58
- Malvina* (Cottin), 614
- Mancha, Teresa, 467, 469, 473, 485
- Mancha de sangre, La* (M. Fernández y González), 686
- Mancha del turbante, La* (Arolas), 532
- Mancini, Guido, 425
- Mandrell, James, LXXXII, 425, 589
- Manero, Salvador, 40
- Manfred* (Byron), 729
- Manifiesto* (Arjona), 439
- Manifiesto a la nación española* (Quintana), 107



- Manifiesto comunista* (Marx y Engels), 258
- Manini, Juan, 31, 33, 35, 38, 40, 687
- Manini Hermanos Editores, 41, 604, 605, 677, 684, 689
- Mano de Dios, La* (Ariza), 393
- Mano fría, La* (Arolas), 528, 534
- Mano fría, La* (N. P. Díaz), 492
- Manolo. Ver Hugué, Manuel Martínez.
- Manolo* (Cruz), 201
- Manolos y chisperos o el Lavapiés o el Barquillo* (Flores), 166
- Manon Lescaut* (Prévost), 99
- Manrique, Jorge, xxix
- Manso Amarillo, Fernando, Lxxxii, 589
- Mansour, Pierre, 425, 589
- Manto encantado, El* (Arolas), 528
- Manual alfabético del Quijote, o colección de pensamientos de Cervantes* (Rementería), xxiii
- Manual completo de juegos de sociedad* (Rementería), xxvii
- Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX* (Ovilo y Otero), xxii
- Manual de declamación* (Romea), 258
- Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica* (Gil y Zárate), xxii, 390, 452
- Manual de Madrid* (Mesonero Romanos), xxxi, 172
- Manual del librero hispanoamericano* (Pallau y Dulcet), 37
- Manual del oficial en Marruecos* (Estébanez Calderón), 180
- Manual del pretendiente*, 160
- Manual del viajero español de Madrid a París y Londres* (A. M. de Segovia), 210
- Manuscrito de una madre, El* (Pérez Escrich), 688
- Manzano Garías, Antonio, 589
- Manzoni, Alessandro, 107, 109, 130, 317, 457, 605, 607, 609, 611, 612, 613, 618, 625, 639
- Mañé y Flaquer, Juan, 572
- Mapah* (Constanzo), 741
- Maquiavelo, Nicolás, 15
- Mar, El* (M. de los Santos Álvarez), 491
- Marañón, Gregorio, 425
- Maravall, José A., 760
- Maravilla del siglo, La* (Ayguals de Izco), 679
- Marcela o ¿A cuál de los tres?* (Bretón de los Herreros), 353, 354, 355, 356, 360, 362, 407
- Marcelino el tapicero* (V. de la Vega), 274
- Marchena, José, xxii, xliv, Lxxxii, 116, 268, 273, 439, 440, 589
- Marchetti, Giovanni G., 590
- Marco, Joaquín, Lxxxii, 590, 760
- Marcos Álvarez, Fernando, 590
- Marés, Manuel, 32
- Marfori, Carlos, 58
- Margarita* (Sinués), 558
- Margarita de Borgoña* (Hugo), 200
- Margarita la tornera* (Zorrilla), 379, 505, 506
- María* (M. de los Santos Álvarez), 491, 535, 537, 538
- María, corona poética de la Virgen* (Zorrilla), 502, 503, 507
- María Cristina de Borbón, xxi, xlv, xlvi, 45, 161, 188, 189, 250, 254, 256, 300, 449, 510, 526
- María Cristina de Nápoles, 299
- María Estuardo* (Schiller), 310
- María Francisca de Braganza, 293
- María Isabel de Braganza, 293
- María, la hija de un jornalero* (Ayguals de Izco), 25, 31, 33, 537, 551, 678, 680, 681
- María y Leonor o la hermana de la caridad* (Bretón de los Herreros), 353, 363
- Mariana, P. Juan de, xxxv, 466, 484, 505, 507, 518, 531, 632, 634, 639
- Mariano. Novela de costumbres* (Andueza), 741
- Marías, Julián, Lxxxii, 425, 590
- Marido verdugo, El* (Coronado), 560
- Marinero, El* (Fernán Caballero), 671
- Mario, Emilio, 267
- Marion Delorme* (Hugo), 109
- Mariposa, La*, 52, 568
- Mariposa negra, La* (N. P. Díaz), 492
- Mariquita y Antonio* (Valera), xxix, xxx
- Maristany, Luis, 144, 581, 753

- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 157, 273, 352
- Marmier, Xavier, 495
- Mármol, Manuel M.<sup>a</sup> del, XLIV, 439, 441, 443, 590
- Marmontel, Jean-François, XLVIII, 509, 654, 742
- Marqués de Valle Alegre. Véase Navarrete, Ramón de.
- Marquesa de Bellaflor o el niño de la inclusa, La* (Ayguals de Izco), 31, 32, 678
- Márquez, Antonio, LXXXII
- Márquez Villanueva, Francisco, LXXXIII, 580
- Marquèze-Pouey, Louis, 147
- Marrades, M.<sup>a</sup> Isabel, 67, 593
- Marrast, Robert, LXXIV, LXXXIII, 67, 145, 230, 425, 583, 589, 590, 592, 754, 760, 761
- Marrero Enríquez, José M., LXXXIII
- Marsollier, Benoît-Joseph, 305
- Marta la piadosa* (Tirso de Molina), 248
- Marta la romarantina* (Cañizares), 275
- Martainville, Alphonse-Louis, 253, 275
- Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza, El* (Mesonero Romanos), 175
- Martí, Francisco de Paula, LIII, 40, 294, 297, 301
- Martí, José, 451
- Martín, Gregorio, LXXXIII, 230, 257, 287
- Martín Abad, Julián, LXXI, LXXXIII
- Martín García, M.<sup>a</sup> José, 67
- Martín Larrauri, Felisa, LXXXIII, 590
- Martín Zorraquino, M.<sup>a</sup> Antonia, 760
- Martinengo, Alessandro, 590
- Martínez Artabeytia, Mateo, 519
- Martínez Cachero, José M.<sup>a</sup>, 418
- Martínez Campos, Arsenio, XIX
- Martínez Colomer, Vicente, LI, 99, 147, 614, 616, 643, 739, 752
- Martínez de la Rosa, Francisco, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XLIV, XLIX, LII, LXXXIII, 45, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 104, 127, 147, 188, 190, 191, 199, 201, 202, 247, 250, 300, 302, 303, 307, 308, 309, 311, 313, 317-322, 338, 355, 385, 387, 415, 425, 427, 429, 435, 444, 446, 461, 466, 467, 472, 511, 513, 514, 516, 520, 531, 548, 549, 552, 590, 611, 618-619, 628, 637, 650
- Martínez de Robles, Segunda, 615
- Martínez del Portal, María, 751
- Martínez Martín, Jesús A., LXXXIII, 67
- Martínez Monroy, José, LXXXIII
- Martínez Olmedilla, Augusto, 287
- Martínez Ruiz, José. Véase Azorín.
- Martínez Torrón, Diego, LXXXIII, 425, 590
- Martínez Villergas, Juan, XXIV, XXVII, XXXVIII, LV, LXXXIV, 31, 55, 56, 549, 550, 551, 590, 678, 682, 683, 692
- Mártir del Gólgota, El* (Pérez Escrich), 688
- Mártir siempre, nunca reo* (J. M. Díaz), 391, 411
- Mártires, Los* (Chateaubriand), XL, XLVIII
- Martos, Cristino, 49
- Marx, Carlos, LXXIII, 37, 675, 760
- Mas, Sinibaldo de, 458
- Mas López, Edita, 590
- Mas Vives, Juan, LXXXIV
- Más ilustre nobleza, La* (Garrido), 411
- Más largo el tiempo que la fortuna* (Fernán Caballero), 672
- Más vale llegar a tiempo que rondar un año* (Zorrilla), 311, 364, 366
- Masaniello* (Gil y Zárate), 257, 390
- Massanés, M.<sup>a</sup> Josefa, XLVII, LXXXIV, 532, 534, 568, 569-571, 590, 711
- Mata, Pedro, L
- Mata y Araujo, Luis, 452
- Mateo del Peral, Diego, LXXXIV
- Mateos Paramio, Alfredo, 282
- Matilde*, 244
- Matilde o las Cruzadas* (Cottin), XXIX, 19, 614, 621
- Matos Frago, Juan, 269, 520
- Matoses, Manuel, 216
- Matrimonio bien avenido, El* (Fernán Caballero), 671
- Matrimonio tratado, El* (Casa Cagigal), LII
- Maturana, Vicenta, LI, 86, 615, 645, 710-712, 760
- Matute, El*, 59
- Maucci, Manuel, 36
- Maurice, Jacques, 67

- Maury, Juan M.<sup>a</sup>, xxii, lxxxiv, 445, 446, 511, 517, 520, 521, 522, 531, 590, 591
- Maximiliano de Austria, 497, 501, 502
- Mayans y Siscar, Gregorio, 454, 591
- Mayberry, Nancy, lxxxiv, 425
- Mayberry, Robert, lxxxiv, 425
- Mayo, Francisco de Sales, xxxi, xciii, 610, 695
- Mayol, J., 32
- Mayoral, Marina, lxix, lxx, lxxxiv, lxxxv, xci, 70, 144, 418, 577, 579, 580, 584, 588, 591, 592, 594, 596, 598
- Mayordomo Pérez, Alejandro, 68
- Mazzei, Pilade, 760
- Mazzeo, Guido, 425, 591
- Mazzini, Giuseppe, 107
- McGaha, Michael, 425
- Me voy de Madrid* (Bretón de los Herberos), 357, 359
- Medicina curativa* (Le Roy), 28
- Médico a palos, El* (Molière), 273
- Medidas extraordinarias o los parientes de mi mujer* (Bretón de los Herreros), 356
- Medina, Ricardo, 52
- Medina-Sidonia, duque de, 527
- Medinaceli, duque de, 512
- Medinaceli, duquesa de, xxviii
- Meditación* (E. de Ochoa), 450
- Meditaciones al pie del cedro de la plaza de las Cortes* (Ros de Olano), 485
- Méditations* (Lamartine), 493
- Mefistófeles. Véase Navarrete, Ramón de.
- Mejía, Félix, lv, 55
- Mejor alcalde, el rey, El* (Lope de Vega), 299
- Mejor de las mujeres, La*, 170
- Mejor es creer* (Rodríguez Rubí), 402
- Mejor razón la espada, La* (Zorrilla), 363
- Mejor triunfo del amor o el vaticinio cumplido, El* (Laiglesia), 293
- Meléndez Valdés, Juan, xxix, xl, 85, 87, 88, 89, 90, 103, 147, 148, 436, 437, 438, 440, 443, 447, 448, 449, 452, 468, 482, 511, 515, 559, 568
- Mellado, Francisco de Paula, xx, 29, 30, 31, 34, 51, 742
- Melo, Francisco Manuel, 128
- Melon, Paul, 68
- Melón, Juan Antonio, 436
- Membrez, Nancy J., 426
- Memorialista, El* (Lustonó), 216
- Memorias* (Alcalá Galiano), 121
- Memorias* (Godoy), 200
- Memorias* (Hortelano), 604
- Memorias de Juan García* (Bretón de los Herreros), 358, 359
- Memorias de la Corte de Felipe IV* (M. Fernández y González), 686
- Memorias de un hombre de acción* (Baroja), 678
- Memorias de un revolucionario* (Rodríguez Solís), 692
- Memorias de un setentón* (Mesonero Romanos), xxvii, xxxi, xxxii, xxxiii, 159, 162, 168, 170, 210, 277, 610, 616
- Memorias de una gitana* (M. Fernández y González), 686
- Memorias históricas sobre la Marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Capmany), 633
- Memorias para [...] un diccionario crítico de los escritores catalanes* (Torres Amat), xxii
- Men Rodríguez de Sanabria* (M. Fernández y González), 19
- Menarini, Piero, lxxxiv, 287, 426, 591
- Mencón y Manso de Zúñiga, Joaquín, 519
- Méndez Bejarano, Mario, 426, 591, 760
- Méndez Vigo, Pedro, 472
- Mendíbil, Pablo, xxii, lxxxiv, 622, 741, 742
- Mendigo, El* (Espronceda), 453, 461, 471
- Mendizábal, Juan Álvarez, lvi, 20, 45, 165, 186, 189, 201, 202, 209, 475, 536, 613, 623, 637, 640
- Mendoza, Bernardino de, 484
- Menéndez Onrubia, Carmen, 415
- Menéndez Pelayo, Marcelino, xlvi, lxxxiv, 5, 16, 20, 98, 126, 147, 154, 155, 156, 230, 440, 451, 480, 589, 591, 618, 622, 631, 646, 648, 678, 707, 760
- Menéndez Pidal, Ramón, 426, 591
- Mensajero de las Cortes*, 189
- Mentor de la Infancia, El*, lv



- Mercier, Louis-Sébastien, 156, 157, 158, 160  
*Mercurio Gaditano*, 113, 122  
 Meregalli, Franco, 147  
 Mérimée, Ernest, 380, 591, 743  
 Merlín. Véase Estébanez Calderón, Serafín.  
*Merope* (Alfieri), 272, 389  
*Mérove* (Bretón de los Herreros), 360  
 Mesonero Romanos, Ramón de, xxii, xxiii, xxv, xxvii, xxviii, xxix, xxxi, xxxii, xxxiii, xl, xli, xlii, xliii, li, lv, lvi, lxxv, 9, 21, 51, 68, 77, 78, 86, 147, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168-180, 181, 182, 183, 195, 200, 203, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 230, 231, 232, 233, 244, 253, 263, 266, 269, 277, 287, 305, 426, 606, 610, 611, 616, 649, 650, 743, 744, 758, 760, 761  
 Mestre, Rafael, 287  
 Mestres, Apeles, 19  
 Metastasio, Pietro, 272  
*Mhier-Ul-Nissa* (Arolas), 528  
*Mi calle* (Mesonero Romanos), 158, 174, 177  
*Mi mal* (Gómez de Avellaneda), 565  
*Mi paseo solitario de primavera* (Álvarez de Cienfuegos), 89  
*Mi secretario y yo* (Bretón de los Herreros), 359  
*Mi última brega* (Zorrilla), 497  
 Michaud, Joseph-François, 633  
 Michelet, Jules, 639  
*Miedo al hombre* (Frontaura), 217  
 Mieg, Juan, 754  
 Mier, Eduardo de, 591  
*Miguel Ángel* (Cañete), 392  
*Miguel de Cervantes* (V. de la Vega), 394  
 Miguel y Canuto, Juan Carlos de, 287  
*1808 y 1832* (Mesonero Romanos), 173  
*1864 y 1865* (Gutiérrez de Alba), 412  
*1866 y 1867*, 412  
*1835 y 1836, o lo que es y lo que será* (V. de la Vega, Grimaldi y Bretón de los Herreros), 304  
*Mil y una noches*, *Las*, 483, 691  
*Mil y una noches españolas*, 740  
 Milá y Fontanals, Manuel, xl, 531, 569, 742, 761  
*Milano y los halcones*, *El* (A. de Trueba), 642  
*Miláns en la villa de Pineda* (Robreño), 297  
*Milicianos de Porrera o Numancia en Cataluña*, *Los* (Robreño), 297  
 Millares Carlo, Agustín, 68  
 Miller, Beth, 591  
 Milton, John, xlvi, 481, 509  
*Minerva de la Juventud*, 53  
*Minerva o el Revisor General*, 157, 158  
*Ministerial*, *El* (M. J. de Larra), 194  
*Ministerio Mendizábal*, *El* (Espronceda), xlvii, 200, 202, 472  
 Miñano, Sebastián, liv, 54, 55, 159, 207  
 Miquel y Val, José L., 757  
 Mir, Joaquín, 244  
*Mis pasatiempos* (Trigueros), 739  
*Mis ratos perdidos* (Mesonero Romanos), 159, 171, 214, 217  
*Misa de una*, *La*, 222  
*Misa del diablo*, *La* (Balaguer), 642  
*Misantrope*, *Le* (Molière), 273  
*Misantropía y arrepentimiento* (Kotzebue), 249, 272  
*Miscelánea*, *La*, 45  
*Miserables*, *Los* (Hugo), 35, 609  
*Miserere*. *Paráfrasis* (Gómez de Avellaneda), 567  
*Mismos contra los propios*, *Los* (Alcalá Galiano y Mora), 123  
*Misterios catalanes o el obrero de Barcelona*, *Los* (R. del Castillo), 694  
*Misterios de honra y venganza* (Romero Larrañaga), 391  
*Misterios de la calle de Panaderos*, *Los* (San Martín), 690  
*Misterios de las Filipinas* (García del Canto), 693  
*Misterios de Londres*, *Los* (Féval), 609  
*Misterios de Madrid*. *Miscelánea de costumbres buenas y malas* (Martínez Villergas), 682  
*Misterios de París*, *Los* (Sue), 19, 30, 38, 212, 609, 633, 635

- Misterios de Udolfo, Los* (Radcliffe), XLVIII  
*Misterios del corazón* (R. de Navarrete), 674  
*Misterios del Escorial* (Muñoz Maldonado), 694  
*Misterios del Saladero. Novela filosófico-social* (Tresserra), 692  
*Misterium Baphometi Revelatum* (Hammer), 634  
*Mitrídates* (Racine), 272  
Miyar, Antonio, 186  
*Mocedades de Hernán Cortés, Las* (Escosura), 390  
*Mocedades de Pulgar* (Ariza), 393  
*Mochuelo Literato, El*, 44  
*Moda, La*, 52, 557  
*Moda Elegante, La*, 43, 216  
*Moda Elegante Ilustrada, La*, 52  
*Modas* (M. J. de Larra), 202  
*Modelo de la libertad y horrible resistencia de la vida de Sallent, El* (Robreño), 297  
*Modos de vivir que no dan para vivir. Oficios menudos* (M. J. de Larra), 204  
Moglia, Raúl, 591  
*Molicanos de París, Los* (A. Dumas), 41  
*Mojigata, La* (L. Moratín), 199, 300, 303  
*Mojigata, La* (Sánchez Pérez), 221  
Molho, Maurice, LXXXV  
Molière, Jean B. Poquelin, XXIX, 125, 192, 239, 249, 273, 303, 305, 352, 379, 381  
Molina Fajardo, Eduardo, LXXXV  
*Molina incendiada* (Medinaceli), 512  
*Molinero, su hijo y el burro, El* (La Fontaine), 546  
*Molino de Guadalajara, El* (Zorrilla), 369, 370, 371, 623  
*Molinos, Los*, 243  
Molins, marqués de. Véase Roca de Togores, Mariano.  
Mompí, Ildefonso, XX, 29, 626  
*Mon derrer viatge* (Massanés), 571  
*Monarca y su privado* (Gil y Zárate), 142  
*Monasterio, El* (E. de Ochoa), 494  
Moncada, Francisco de, 128  
Moncín, Luis, 249  
Monfort, Benito, 28  
Monfroid, Irma, 244  
Monglod, André, 147  
Monguió, Luis, 68, 591  
Monier, Casimiro, 17, 30, 35  
*Monitor de las Familias, El*, 27  
Monlau, Pedro Felipe, 740, 761  
*Mono de un rimador, El* (Govantes), 547  
*Mono Rey, El*, 59  
Montaner, Joaquín, 426  
Montaner, Ramón, 36  
Montaner y Simón, editorial, 36, 210, 447  
*Montaña maldita, leyenda suiza, La* (Gómez de Avellaneda), 736  
Monteggia, Luigi, 83, 137, 138, 139  
Montemar, Francisco de Paula, 394  
Montengón, Pedro, XXIV, XXIX, XLIX, 79, 80, 99, 100, 101, 102, 147, 513, 514, 515, 517, 518, 616, 620, 643, 654, 752  
Montepín, Xavier de, 35  
Montero Alonso, José, 426  
*Montero de Espinosa, El* (Zorrilla), 506, 508  
Montero Padilla, José, LXVII, 426  
Montes, Francisco, 207  
Montes Huidobro, Matías, 761  
Montesinos, José Fernández, LXXXV, 68, 230, 591, 751, 760, 761  
Montesinos, M.<sup>a</sup> Isabel, 761  
Montesquieu, Charles de Secondat de, 106, 320, 734  
Montgomery, Clifford M., 230  
Monti, Vincenzo, 109  
Montiano y Luyando, Agustín de, 312, 316  
Montiel, Isidoro, 591  
Montijo, Eugenia de, XLVI  
Montoto, Luis, 16  
Montoto, Santiago, 761  
Montpensier, duques de, XXVIII  
Monturiol, Narciso, 691, 692  
Moore, Thomas, 130  
Mor de Fuentes, José, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, LXXXV, 268, 269, 616  
Mora, José Joaquín de, XXXII, XXXIII, XLVII, 50, 82, 83, 86, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 122, 125, 128, 143, 319, 444, 445, 516, 517, 530, 531, 548, 549, 588, 592, 622, 623, 667, 739, 741, 742, 743  
Moral, Carmen del, 423

- Moralejo Álvarez, M.<sup>a</sup> Remedios, 68  
 Morales, Ambrosio de, 520  
 Morales, Benigno, LV, 55  
 Morales Santisteban, José, XXXIII, LXXXV  
*Moralistas, una rapsodia filosófica, Los* (Shaftesbury), 77  
 Morán, Gerónimo, 552  
 Morán Ortí, Manuel, LXXXV  
 Morange, Claude, LXXXV, 230  
 Moratín, Leandro Fernández de, XXVIII, XXIX, LI, 81, 82, 147, 199, 245, 246, 247, 249, 273, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 354, 355, 356, 360, 401, 444, 711, 715  
 Moratín, Nicolás Fernández de, XXVIII, XXIX, LI, 79, 100, 103, 111, 142, 147, 192, 302, 311, 515, 633, 676, 681  
*Morayma* (Martínez de la Rosa), LII, 308, 317  
 Morel-Fatio, Alfred, 592, 761  
 Moreno, Custodio Teodoro, 299  
 Moreno, Esteban, 297  
 Moreno Alonso, Manuel, LXVI, LXXXV  
 Moreno de la Tejera, Vicente, 693  
 Moreno Garbayo, Natividad, 426  
 Moreno López, Eugenio, 308, 351  
 Moreno Martínez, Pedro Luis, 68  
 Moreto, Agustín, 126, 179, 249, 269, 352, 363, 493  
 Morier, Henri, 147  
 Morley, Samuel G., 426  
*Moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, El* (Rivas), XXIII, 81, 102, 103, 129, 130, 131, 449, 453, 466, 482, 512, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 525, 528, 529, 530, 532, 538, 623  
*Moro Muza, El*, 56  
 Morosini, Pedro, 320  
*Mosén Antón Coll en las montañas de Montseny* (Robreño), 295, 297  
 Mosquera, Agustín, 224  
*Mosquito, El*, 58  
 Moya, F., 18, 37  
 Moya, Nicolás, 34  
 Moyano, Claudio, XXXIV, 3, 6  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 379, 381  
*Muérete y ¡verás!* (Bretón de los Herreros), 361  
*Muerte de Catón, La* (Trueba y Cossío), 622  
*Muerte de César, La* (V. de la Vega), LII, 312, 313  
*Muerte de Cisneros, La* (M. Fernández y González), 395  
*Muerte de Colón, La* (L. M. de Larra), 541  
*Muerte de Jesús, La* (Lista), 443  
*Muerte de Jesús, La* (Massanés), 570  
*Muerte de Luis XVI, La* (Casa Cagigal), 299  
*Muerte de un caballero, La* (Rivas), 525, 526  
*Muerte del abad, La* (E. de Ochoa), 450, 494  
*Muerte del conde Garci-Saldaña* (P. de Madrazo), 527  
*Mujer, La*, 53  
*Mujer, La* (Rodríguez Solís), 692  
*Mujer adúltera, La* (Pérez Escrich), 42  
*Mujer de Filipinas, La* (Barrantes), 216  
*Mujer de las Baleares, La* (Alarcón), 223  
*Mujer de Oviedo, La* (Frontaura), 217  
*Mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral, La* (Rodríguez Solís), 692  
*Mujer del filósofo, La* (Pérez Galdós), 221  
*Mujer del porvenir, La* (Arenal), XXXIV  
*Mujer junto al marido, La* (Fernán Caballero), 671  
*Mujer sensible, La* (M. B. Aguirre), LI, 615, 645  
*Mujer valerosa, La* (García Gutiérrez), 388  
*Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas, Las*, XXXVII, XLIII, LXXXV, 221, 223, 224  
*Mujeres españolas, portuguesas y americanas, Las*, XLIII, LXXXV, 216, 217  
*Mula del tren y el macho de brigada, La* (Casa Cagigal), 547  
 Munárriz, José Luis, XL, LXXXV, 79, 80, 147  
*Mundo, El*, 49, 202, 207, 209  
*Mundo Pintoresco, El*, 181, 216, 745, 746, 747  
*Mundo riendo, El* (R. Robert), 218  
*Mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval, El* (M. J. de Larra), 197, 201, 205



- Mundy, J. H., 592
- Munio, Alfonso, 642
- Muñoz de San Pedro, Miguel, 592
- Muñoz Gaviria, Dolores, XLVI
- Muñoz Maldonado, José, conde de Fabraquer, 168, 694, 740, 746, 747
- Muñoz Morillejo, Joaquín, 287, 426
- Muñoz Sánchez, J., 42
- Murat, Joachim, 43, 440
- Murcia y Martí, 40
- Murguía, Manuel, 557
- Muriel, Bartolomé, 504
- !!!*Murieron!!!* (M. de los Santos Álvarez), 490
- Murillo, Mariano, 37
- Muro, Miguel A., LXVII, LXXXV, 426
- Murphy, Martin, LXXXV, 147, 761
- Musa épica* (Quintana), 519
- Musée des Familles*, 51
- Museo Artístico y Literario*, 377
- Museo de la Infancia*, *El*, 745
- Museo de las Familias*, *El*, 29, 30, 51, 741, 742, 745, 746
- Museo de las Hermosas*, *El*, 31
- Museo de los Niños*, *El*, LV, 53
- Museo dramático o Colección de comedias del teatro extranjero representadas en los principales de la Corte*, 31, 273
- Museo fotográfico*, *El*, 34
- Museo Universal*, *El*, LV, 51, 744, 745, 746
- Museo Universal de Ciencias y Artes*, 444
- Musset, Alfred de, 496, 747
- Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo*, 240
- Nacimiento del Mesías*, *El*, 240
- Nacimientos de Susquehanna*, *Los* (Cooper), 609
- Nación española defendida de los insultos del Pensador*, *La* (Nipho), XL
- Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria* (M. J. de Larra), 201
- Napoleón, 43, 108, 112, 115, 116, 118, 120, 245, 436, 472, 486, 541, 542, 545, 560, 730
- Napoleón* (Sazatornil), 535
- Napoleón en Egypte* (Barthélemy y Méry), 540
- Narváez, Ramón M.<sup>a</sup> de, 58, 397, 482, 551
- Nava Álvarez de Noroña, Gaspar M.<sup>a</sup> de. Véase Noroña, conde de.
- Navares, marquesa de, XLVI
- Navarrete, José, 707, 761
- Navarrete, Ramón de, 216, 255, 278, 674
- Navarro Tomás, Tomás, 592
- Navarro Villoslada, Francisco, XLIX, LV, LXXXV, 56, 100, 168, 219, 535, 612, 613, 640-642
- Navarro y Gonzalvo, Eduardo, 414
- Navas, conde de las, 472, 550
- Navas de Tolosa o El duque de Austria*, *Las* (Piferrer), 495, 527
- Navas Ruiz, Ricardo, LXXXIV, LXXXV, 147, 230, 426, 590, 592
- Náyade o ninfa de la fuente. Imitación de un cuento alemán*, *La*, 745
- Nazareno Sansón*, *El*, 240
- Negros*, *Los* (Ayguals de Izco), 681
- Neira de Mosquera, Antonio, XX, LXXXVI, 219, 224, 740, 743
- Nenclares, Eustaquio M.<sup>a</sup> de, 694
- Neremesino Dutorco. Véase Moreno, Custodio Teodoro.
- Nerlich, Michael, 592
- Nerón* (Alfieri), 310
- Nerón* (M. Fernández y González), 395
- Nervo, Amado, 451
- Newcomb, George, 244
- Ni el tío ni el sobrino* (Espronceda y Ros de Olano), 306, 307, 308, 467, 484, 705
- Ni rey ni Roque* (Escosura), 28, 102, 612, 634, 635, 640, 685
- Nietzsche, Friedrich, 37
- Nieve*, *La* (Scribe), 271
- Niña de Gómez Arias*, *La* (Vélez de Guevara), 622
- Niña del mostrador*, *La* (Bretón de los Herreros), 353, 363
- Niña en casa y la madre en la máscara*, *La* (Martínez de la Rosa), LII, 302, 303
- Niñez*, *La*, 53
- Niño de la bola*, *El* (Alarcón), XXVII
- Niño de la inclusa*, *El* (Ayguals de Izco), 33
- Niño de los duendes*, *El* (Tárrago y Mateos), 41

- Niño perdido, El* (A. Fernández Guerra), 392
- Niños, Los*, 53
- Niños pintados por ellos mismos, Los* (M. B. Aguirre), 645
- Nipho, Francisco Mariano, XL, LXXXVI, 222
- No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (Zamora), 379
- No hay mal que por bien no venga* (M. Tamayo y Baus), 408
- No lo creo* (M. J. de Larra), 196
- No más mostrador* (M. J. de Larra), 187
- No me olvides*, XX, LV, 50, 51, 128, 181, 377, 444, 739, 741, 742, 743
- No se causen los serviles que no lograrán sus fines*, 295
- No transige la conciencia* (Fernán Caballero), 671
- Nocedal, Cándido, XXI, XXII, LV, 56, 263, 414, 707, 761
- Nocedal, Ramón, 414
- Noche, La* (Espronceda), 465
- Noche de insonnio y el alba, La* (Gómez de Avellaneda), 568
- Noche de Navidad, La* (Pereda), 215
- Noche de verano, La* (García Gutiérrez), 449
- Noche fantástica*, 158
- Nochebuena de 1836, La* (M. J. de Larra), 194, 197, 203, 206
- Noches de invierno, Las* (Olive), XXVI, 739
- Noches lúgubres* (Cadalso), 87, 88, 89, 102
- Noches Pintorescas y Mecánicas*, 238
- Nodier, Charles, 743, 747
- Nodriz, La* (Bretón de los Herreros), 219
- Noel, Thomas, 592
- Nogués, Romualdo, 761
- Nombela, Julio, XXVIII, XLIX, LXXXVI, 41, 42, 68, 258, 606, 628, 689, 690, 761
- Nonell, Isidro, 244
- Nonnotte, Claude, 118, 147
- Noriega, Mariano, XXV, LXXXVI
- Noroña, Gaspar M.<sup>a</sup> de Nava Álvarez de, conde de, 104, 147, 302, 512, 515, 592
- Nosce te ipsum* (Zorrilla), 499
- Nosotros*, 207, 209, 620
- Noticias, Las*, 37
- Noticias sobre el arte de la declamación* (Latorre), 258
- Noticiero, El*, 221
- Nôtre-Dame de Paris*. Véase *Nuestra Señora de París*.
- Novalis, Friedrich von Hardenberg, 108
- Novedades, Las*, LV, 34, 39, 48, 216, 747
- Novela de Egipto, La* (Castro y Serrano), 674
- Novela de un novelista, La* (Palacio Valdés), XXVIII
- Novela ilustrada, La*, 42
- Novela nacional o Biblioteca de escritores españoles modernos, La*, 604
- Novelas* (Voltaire), XLVIII, 608, 746
- Novelas de la vida contemporánea* (Meso-nero Romanos), 173
- Novelas ejemplares* (Cervantes), 699
- Novelas morales* (Martínez Colomer), 739
- Novelero de los estrados y tertulias* (Nipho), 739
- Novelista universal, El*, 31
- Novi y Pereda, José, 53
- Novicia o la víctima del claustro, La* (Carnerero), LIII, 272
- Novio austro-ruso o los aliados en Mignelturra, El* (Gorostiza), 297
- Novio y el concierto, El* (Bretón de los Herreros), 353
- Novios, Los* (Gallego), 609
- Novios, Los* (Manzoni), 109, 317
- Novísimo diccionario festivo* (Ossorio y Bernard), 539
- Novísimo romancero español*, 541
- Novo García, Victorino, 224
- Novoa, M. Paz, 224
- Nube, La* (Arolas), 484
- Nubes, Las* (Coronado), 560
- Nuestra Señora de París* (Hugo), 609, 611, 626
- Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, 604
- Nueva colección de novelas ejemplares* (Martínez Colomer), 739
- Nueva colección de novelas escogidas*, 32
- Nueva Eloísa, La* (Rousseau), XLVIII, 346, 608, 638

- Nueva musa, La* (García Tassara), 489  
*Nueve, Las* (Arolas), 528  
*Nuevo Don Juan, El* (A. López de Ayala), 408  
*Nuevo manual de Madrid* (Mesonero Romanos), XXXI, XXXII  
*Nuevo Mundo*, 52  
*Nuevo Robinsón, El* (Campe), 608, 614  
*Numancia destruida* (A. López de Ayala), 86, 199  
 Núñez, Estuardo, 762  
 Núñez, Gabriel, LXXXVI  
 Núñez Arenas, Isaac, 5  
 Núñez de Arce, Gaspar, 459, 510, 538, 545  
 Núñez de Arenas, Bartolomé, 743  
 Núñez de Arenas, Bernardino, 467  
 Núñez de Arenas, Manuel, 592, 761  
 Núñez Semper, 42  
  
 Obiols, Luis, 42  
*Obispo, casado y rey* (M. Fernández y González), 685  
*Obras* (Bécquer), 451  
*Obras* (Espronceda), 533  
*Obras* (Rivas), 532  
*Obras conipletas* (Fernán Caballero), 660  
*Obras completas* (Gómez de Avellaneda), 563, 736  
*Obras conipletas* (M. J. de Larra), 327, 447  
*Obras completas* (Zorrilla), 363  
*Obras de misericordia, Las* (Pérez Escrich), 688  
*Obras desconocidas* (M. J. de Larra), 184  
*Obras escogidas* (García Gutiérrez), 385  
*Obras escogidas* (Garrido), 411  
*Obras literarias* (Martínez de la Rosa), 303, 317  
 Obregón, Tirso de, 58  
*Observaciones sobre la moral católica* (Manzoni), 107  
*Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (Pérez Galdós), 607  
*Observador, El*, 189, 195  
*Observatorio de la Puerta del Sol, El* (Mesonero Romanos), 177  
*Observatorio Pintoresco*, 51, 181, 742  
 O'Byrne, Margarita, LXXXVI, 761  
  
 Ochoa, Eugenio de, XXII, XXIII, XXXI, XLIX, LI, LXVIII, LXXXVI, 50, 140, 141, 210, 272, 329, 354, 385, 401, 426, 442, 450, 470, 491, 494, 523, 524, 592, 604, 609, 613, 635-636, 653, 655, 656, 742-744, 762  
 Ochoa, José Augusto de, 531  
*Ocios de mi juventud* (Cadalso), 87  
*Ocios juveniles* (J. del Castillo), 86, 87  
*Octavia* (Alfieri), 310  
*Oda al amor* (Arteaga Alemparte), 459  
 O'Donnell, Leopoldo, 56, 57, 58, 281, 413, 551, 694  
*Ofertas útiles, Las*, 293  
 Ojeda Escudero, Pedro, LXXXVI, XCVII, 431, 598  
 Olamendi, Miguel, 34  
 Olavarría, Patricio, LIV  
 Olavide, Pablo de, LI, 643, 644, 645, 646, 739, 762  
 Oliva, César, LXXXVI, 287  
 Oliva, Juan, 29, 32  
*Oliva y el laurel, La* (Zorrilla), 363  
 Oliván, Alejandro, 295, 298  
 Olivares, Dolores, LXXXVI  
 Olive, Pedro M.<sup>a</sup> de, XXVI, LXXXVI, 739, 762  
 Olives Canals, Santiago, 68, 762  
 Oliveres i Gabarró, Joan, 17, 32, 33  
*Olla Podrida*, 44  
 Ollendorff, editorial, 36  
 Olmet, Luis Antón del, 68  
 Olózaga, Salustiano de, XXVII, XXXII, XXXIII  
*Omníada* (Noroña), 512  
*Ómnibus Literario*, 743  
*Ondina del lago azul, La* (Gómez de Avellaneda), 737  
 Ong, Walter J., 762  
*Opresor de la familia, El* (D. J. E. C.), 86  
*Oprimir no es gobernar* (Zumel), 413  
*Oración de la mañana, La* (Massanés), 570  
*Orden, El*, 298  
 Orellana, Francisco José, L, 691  
*Oreste* (Alfieri), 272  
*Organización del Trabajo, La*, LIV  
*Oriental* (Zorrilla), 104  
*Orientales* (Arolas), 483  
*Orientales, Les* (Hugo), 493, 528



- Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (J. Andrés), xxii
- Oriol Ronquillo, José, 38
- Ortega, Eduardo, LXXXVI
- Ortega y Frías, Ramón, 41, 42, 52, 690
- Ortega y Gasset, José, 426
- Ortega y Gasset, Manuel, 68
- Ortego, Francisco, 52, 58
- Ortiga, La*, 216
- Ortiz, Miguel, 186
- Ortiz Armengol, Pedro, 592
- Ortiz de Pinedo, Manuel, 400, 411
- Os Lusíadas* (Camoens), 512
- Óscar, hijo de Ossíán* (Quintana), 250
- Óscar y Malvina* (Espronceda), 102, 468, 469
- Oso, a modo de sátira, El* (García Tassara), 490
- Oso y el centinela, El*, 244
- Ossíán, 82, 440, 468, 509, 516, 638
- Ossorio y Bernard, Manuel, 53, 222, 539, 541, 624, 762
- Osuna, duques de, xxviii
- Otelo* (Rossini), 303
- Otelo* (Shakespeare), 249, 250
- Otero Carvajal, Luis E., 63, 72
- Otero Pedrayo, Ramón, 762
- Ovejas, Ildefonso, 762
- Ovilo y Otero, Manuel, xxii, LXXXVI, 230, 426, 762
- Owen, Robert, 679
- Oxford English Dictionary*, 97
- Pablo, Joaquín de, 467
- Pablo-Romero de la Cámara, María, 68
- Pablo y Virginia* (Saint-Pierre), xxix, 608, 609, 717, 726
- Pacheco, Joaquín Francisco, 50, 134, 136, 329, 333-337, 391, 639
- Pacheco, Luis, 363
- Padilla, Juan de, 533
- Padre Cobos, El*, LV, 56, 57, 552, 674
- Padre Goriot, El* (Balzac), 609
- Padre y rey* (M. Fernández y González), 395
- Páez Ríos, Elena, 68
- Pagano, José León, 68
- Pageard, Robert, 592, 762
- Pageaux, Daniel Henri, 592
- Paglia, Giuseppe, LXXXVI, 592
- Pajarera, La* (Ros de Olano), 485
- Pájaro perdido, El* (Coronado), 561
- Paje, El* (García Gutiérrez), 102, 342, 343
- Paje español Pedro Fajardo, El* (Arolas), 523
- Palabra Constitución, La*, 295
- Palacio, Eduardo de, xx, LXXXVI, 216
- Palacio, Manuel del, xxviii, LV, 58
- Palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores, El* (Ayguals de Izco), 679, 682, 693
- Palacio Lis, Irene, 147
- Palacio Valdés, Armando, xxviii, xxix, LXXXVI, 52, 685, 762
- Palacios Fernández, Emilio, 287, 426, 592
- Paladín cantivo, El* (E. de Ochoa), 494
- Palau y Dulcet, Antonio, 37, 68
- Palenque, Marta, LXXXVI, 68, 585, 591, 593
- Paleta, El*, 58
- Pálida, La* (López Bago), 25
- Palleter, El*, 167, 224
- Palma, Angélica, 762
- Palmerani, Ángel, 255, 264
- Palomeque Torres, Antonio, LXXXVII, 68
- Palomino, Antonio, 639
- Palomo, Pilar, LXXXIV, LXXXVII, 230
- Palou y Coll, Juan, 398
- Paluzie, Esteban, 35
- Paluzie, Faustino, 35
- Pamela* (Richardson), 644
- Pamphlet* (Courier), 158
- Pamplona y Elizondo* (J. Campo Alange), 741
- Pan del pobre, El*, 266
- Paniagua, Domingo, 69
- Panléxico vocabulario de la fábula* (López Pelegrín), 207
- Panorama, El*, 51, 142
- Panorama español*, 33, 605
- Panorama literario* (Rodríguez Solís), 692
- Panorama matritense* (Mesonero Romanos), 157, 158, 162, 163, 171, 174, 175, 176, 177, 182, 195, 200, 203, 649
- Panorama matritense. Cuadros de la capital*

- observados y descritos por *Un Curioso Parlante* (M. J. de Larra), 155
- Panteón del Escorial, El* (Quintana), 437
- Pantojilla. Véase Estébanez Calderón, Serafín.
- Pañuelo, El* (Alarcón), 214
- Papagayo, El*, 55
- Papelito, El*, 59
- Paquita* (Coronado), 559, 714-717, 718
- Par, Alfonso, 287, 427
- Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (Zorrilla), 506, 531
- Parada y Bustos, Diego de, 15
- Paraíso perdido* (Milton), 538
- Paraíso y la Peri, El* (Fernán Caballero), 671
- Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (Feijoo), 454
- Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez* (Martínez Villergas), 551
- Paramio, Cándido, 741
- Parcerisa, Javier, LVII, 495
- Pardo Bazán, Emilia, XXXV, XXXVI, XLIII, 16, 37, 52, 167, 213, 219, 224, 593, 710
- Paredes, M.<sup>a</sup> Socorro, 428
- Paredes Alonso, Javier, LXXXVII
- Paris Charmant Artistique*, 568
- Paris, ou Le Livre des cent-et-un*, 219
- París, Londres y Madrid* (E. de Ochoa), 210
- Parker, Adelaide, 762
- Parlamentarista, El* (Pérez Galdós), 215
- Parreño, Florencio Luis, 42, 610, 695
- Pascal, Blaise, 494
- Pascual, Valentín, 262
- Paseo de Juana, El* (Mesonero Romanos), 161
- Paseo por el Betis* (Gómez de Avellaneda), 568
- Pasionaria, La* (Zorrilla), 506, 529, 534
- Paso honroso, El* (Rivas), 86, 446, 512, 514, 515, 517, 522, 539
- Paso honroso, El* (Rodríguez de Lena), 446, 515
- Pastelero de Madrigal, El* (M. Fernández y González), 685
- Pastor, Luis M.<sup>a</sup>, 465
- Pastor Clasiquino, El* (Espronceda), XLIV, 141, 455, 470
- Pastor Díaz, Nicomedes. Véase Díaz, Nicomedes Pastor.
- Pastor fido, El* (Guarini), 437
- Pastor Pérez, Justo, 54
- Pastor Torres, Manuel, 762
- Pata de cabra, La* (Grimaldi), XXVII, LIV, 249, 251, 252, 253, 275-277, 280
- Pata de cabra, La* (M. y V. Tamayo y Baus), 278
- Pataky-Kosove, Joan Lynne, 147
- Patio del correo, El* (Mesonero Romanos), 161
- Patria, La*, 701
- Patriarca del Turia, El* (Eguílaz), 394
- Patriarca del valle, El* (Escosura), L, 635, 640
- Patriotismo, El* (Sánchez Barbero), 438
- Patrocinio, sor, 58
- Patrona de huéspedes, La* (Mesonero Romanos), 219
- Pattison, Walter, LXXXVII, 427
- Paul et Virginie* (Saint-Pierre), 99
- Paulino, José, 427
- Pavón, el ciervo, el perro y el zorro, El* (Casa Cagigal), 547
- Payesa de Sarriá, La* (Eguílaz), 394
- Paz, Alfredo de, LXXXVII
- Paz, Julián, 287, 427
- Paz, Ramón, 69
- Pecados capitales* (Frontaura), 217
- Pecados capitales, Los* (Orellana), 691
- Pecados capitales, Los* (Valladares y Saavedra), 278
- Peckham, Morse, 147
- Pedraza Prades, M.<sup>a</sup> Dolores, 68
- Pedro de Braganza, 354
- Pedro el Católico rey de Aragón* (Bofarull y Brocá), 398
- Pedro I el Cruel, 308, 310, 367, 377, 391, 525, 527, 623
- Pedro Fernández. Véase Navarrete, Ramón de.
- Pedro Navarro* (Ariza), 393
- Pedro Sánchez* (Pereda), XXVII, XXIX, XXXI, XLVI, LVI, 678

- Pcers, Edgar Allison, LXXXVII, 143, 148, 230, 416, 427, 578, 581, 593, 753, 762, 763
- Pegenaute, Pedro, LXXXVII
- Peixcaora, *La*, 167, 224
- Pelayo (Espronceda), XLIV, 86, 102, 435, 457, 466, 467, 470, 517, 632
- Pelayo (Quintana), 250, 303, 518
- Pelayo (Ruiz de la Vega), 535
- Peligros de Madrid, *Los* (Remiro de Navarra), 179, 222
- Pellerin & Cie., 241
- Pellicer, José Luis, 52, 58, 505
- Pellico, Silvio, 273
- Pelo de la dehesa, *El* (Bretón de los Herberos), 359, 362
- Pelorson, Jean-Marc, 230
- Peluquero, *El* (Matoses), 216
- Penas del corazón (Fenollosa), 573
- Penas Varela, Ermitas, LXXXVII, 427, 763
- Pendientes, *Los* (M. de los Santos Álvarez), 490
- Pendón de Santa Eulalia, *El* (Angelón), 691
- Pendón Español, *El*, 59
- Penny Magazine, 29, 51
- Pensador, *El*, 157, 158
- Pensadora Gaditana, *La*, 158
- Pensamiento, *El*, 467, 472, 484, 535, 636, 741
- Pensamiento de la Nación, *El*, LIV
- Pensamiento Español, *El*, LV
- Pensil del Bello Sexo, *El*, LV, 43, 52
- Pentápolis (Zorrilla), 502, 503
- Peña, Aniano, 427
- Peña, Pedro J. de la, 593
- Peña de los enamorados, *La* (A. Fernández Guerra), 392
- Peña Hinojosa, Baltasar, 69
- Peña y Goñi, Antonio, 427
- Pepe Sarno, Inoria, 578
- Pequeño Grandisson, *El* (Berguin), 615
- Pequeños poemas, doloras y humoradas (Campoamor), 547
- Peral, Juan del, 142, 273
- Percival, Anthony, LXXIII, LXXXVII
- Perdición de la mujer, *La* (Pérez Escrich), 688
- Pérdida de España reparada por el rey Pelayo, *La* (Montengón), 514, 517
- Perea, Alfredo, 52, 58
- Pereda, José M.<sup>a</sup> de, XXVII, XXIX, XXXI, XLII, XLIII, XLVI, 18, 35, 52, 154, 215, 642, 678
- Pereira, Juan Carlos, LXXXVII, 69, 195
- Pérez, Antonio, 487, 527
- Pérez, Nicolás, 648
- Pérez, Pascual, 605
- Pérez Bonalde, Juan Antonio, 458
- Pérez de Ayala, Ramón, 593
- Pérez de Camino, Manuel Norberto, XLIV, LXXXVII
- Pérez de Celis, Margarita, xxxv
- Pérez de Gascuña, Alicia, 568
- Pérez de Hita, Ginés, 503, 520, 622
- Pérez de la Dehesa, Rafael, 69
- Pérez de Montalbán, Juan, 269
- Pérez de Murguía, Juan, 201
- Pérez Escrich, Enrique, xxxii, XLIX, LXXXVII, 42, 66, 687-688, 763
- Pérez Firmat, Gustavo, 427, 593
- Pérez Galdós, Benito, xxxi, xxxv, xxxvi, XL, XLIII, L, LXXXVII, 5, 25, 28, 35, 40, 41, 42, 52, 154, 180, 185, 213, 214, 215, 219, 221, 607, 642, 652, 655, 656, 678, 681, 684, 685, 695, 702, 709, 763
- Pérez Garzón, Juan S., LXXXVII, 69
- Pérez González, Isabel, LXXXVII, 593, 763
- Pérez Rioja, Antonio, 541
- Pérez Rioja, José A., LXXXVII
- Pérez Vidal, Alejandro, LXXXVII, 230, 231
- Pérez Villaamil, Jenaro, XXXIV, LVII, LXXIII, LXXXVII
- Pérez Villanueva, Joaquín, LXXXVII
- Pérez Zaragoza Godínez, Agustín, xxvi, xxx, LI, LXXXVII, 616, 741, 742, 743, 763
- Perezosos, *Los* (Casa Cagigal), 301
- Perico sin miedo (Ariza), 745
- Perinat, Adolfo, 67, 593
- Perinat, Dolores, XLVI
- Periódico callejero, *El* (Matoses), 216
- Periódico de Ciencias, Artes y Literatura, 137
- Periódico de las Damas, *El*, 43, 52
- Periódico Erudito, 137
- Periódico para Todos, *El*, 48, 52, 690



- Periodicomanía, La*, 44  
*Periodista, El* (Mesonero Romanos), LVI, 166, 174  
*Periodista de oficio, El*, 221  
*Periodista peatón, El*, 221  
*Pero-Grullo*, 58  
 Perogordo, Gregorio, 541  
 Perojo, José del, 36, 52  
 Perrault, Charles, 742, 745, 746  
*Perro defensor de su amo, El*, 243  
*Perro del hortelano, El* (Lope de Vega), 301  
*Perro Grande, El*, 216  
*Perro y el gato, El* (Govantes), 547  
 Perry, Horacio Justo, 559, 721  
 Perry, Leonard, LXXXVIII  
 Perugini, Carla, 593, 763  
*Pesca en el mar, La* (Gómez de Avellaneda), 568  
 Peset, José Luis, LXXXVIII, 69  
 Peset, Mariano, LXXXVIII, 69  
*Peso de un poco de paja, El* (Fernán Caballero), 671  
 Peterson, H., 231  
 Petibon, Madame, 170  
*Petimetra, La* (N. Moratín), 302  
 Petrarca, Francesco, 633  
 Peyre, Henri, 148  
 Phillips, Allen W., 69  
 Pi, Julio, 241, 242, 244  
 Pi y Margall, Francisco, LV, LVII, 382, 427  
 Picasso, Pablo Ruiz, 244  
 Picatoste, Felipe, 69  
 Picavea, Ricardo Macías, 69  
 Pichois, Claude, LXVI, LXXXVIII  
 Picoche, Jean-Louis, LXXVI, LXXVII, LXXXVIII, LXXXVIII, C, 288, 425, 427, 593, 599, 763  
 Picón, Jacinto Octavio, 695  
 Pidal, Pedro José, marqués de, 3  
 Pidal y Mon, Alejandro, 430  
*Pied du mouton, Le* (Martainville), 253, 275, 276  
*Piel de zapa, La* (Balzac), 690  
*Piénsalo Bien, El*, 44  
 Piera, Pau, 32  
 Pierce, Frank, 593  
 Picmarini, José, 257  
*Pieza alegórica* (D. J. I. y R.), 293  
 Piferrer y Fábregas, Pablo, LVII, LXXXVIII, 32, 491, 494, 495, 496, 526, 527, 594, 608  
 Pigault-Lebrun, Charles, XXIX, XLIX  
 Pilar, Fr. Nicolás del, 512  
*Pilatos* (Zorrilla), 364, 366, 369  
*Píldoras, Las*, 216  
*Píldoras de Salomón, Las* (Zorrilla), 506  
*Píldoras del diablo, Las* (J. E. Hartzenbusch), 278  
*Pilluelo de Madrid, El* (García Tejero), 692  
*Pilluelo de París, El* (M. J. de Larra), 198  
*Piloto, El*, 558  
*Piloto, El* (Cooper), 609  
 Píndaro, 138  
 Pineda, Fr. Juan de, 515  
 Pino, Enrique del, LXXXVIII, 288  
 Piñeyro, Enrique, 594, 763  
 Pío IX, 180, 694  
 Pirandello, Luigi, 405  
*Pirata de Colombia, El* (López Soler), 611, 625  
*Piratas de las Filipinas, Los* (García del Canto), 693  
*Piratas en el bosque de los sepulcros, Los* (López Estremera), 86  
 Pisón y Vargas, Ramón, 545, 594  
*Pito, El*, 58  
 Pitollet, Camile, 148, 427  
 Pixérécourt, Charles-René de, LI, 272  
*Pizarro y el siglo XVI* (Avecilla), 654  
 Pizarroso Quintero, Alejandro, 69  
*Plan de un drama o la conspiración, El* (V. de la Vega y Bretón de los Herberos), 304  
*Plan para una historia filosófica de la poesía española* (Arjona), 440  
*Plan y método para la enseñanza de la Letras Humanas* (Foz), 696, 700  
 Planella y Coromina, José, 265  
 Planells, Antonio, 657  
*Planta nueva o el faccioso. Artículo de Historia Natural, La* (M. J. de Larra), 194, 201  
 Platón, 727  
*Plegaria* (Gómez de Avellaneda), 567, 568

- Phuна prodigiosa, La* (Bretón de los Herreros), 278, 360
- Poblet, Josep M., 427
- Pobrecito Hablador, El*, LV, 155, 168, 171, 173, 187, 188, 194, 195, 201, 205, 550, 616
- Pobres, Los* (Frontaura), 217
- Pobres de Madrid, Los* (Ortiz de Pinedo), 400
- Pobres de Madrid. Novela popular, Los* (Ayguals de Izco), 679
- ¡¡Pobres niños!!* (M. de los Santos Álvarez), 490
- Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (Ayguals de Izco), 679, 680
- Pociña, Andrés, LXXXII, LXXXVIII
- Poder de la superstición o muerte del faccioso Millares, El* (Robreño), 297
- Poe, Edgar Allan, XXIX, 609, 688, 745, 746, 747
- Poema de Mio Cid*, 79, 128, 524
- Poema del demonio* (García Tassara), 95
- Poema nacional* (S. Rueda), XIX
- Poesía* (Espronceda), 101, 456
- Poesía* (Fernán-Núñez), 454
- Poesías* (J. B. Alonso), 465
- Poesías* (Álvarez de Cienfuegos), 87
- Poesías* (Bretón de los Herreros), 550
- Poesías* (Coronado), 559
- Poesías* (N. P. Díaz), 491, 701
- Poesías* (García Gutiérrez), 449, 527
- Poesías* (García Tassara), 96, 488, 535
- Poesías* (Gómez de Avellaneda), 563
- Poesías* (A. Grassi), 571
- Poesías* (Jérica), 548
- Poesías* (López Pelegrín), 207
- Poesías* (Massanés), 569, 570, 711
- Poesías* (Milá), 531
- Poesías* (Mora), 549
- Poesías* (Rivas), 481
- Poesías* (Ros de Olano), 484
- Poesías* (Salas y Quiroga), 493
- Poesías* (Tapia), 513, 548
- Poesías* (Zorrilla), XLVI, 500, 503, 506, 523
- Poesías andaluzas* (Rodríguez Rubí), 396, 542
- Poesías asiáticas, puestas en verso caste-*
- llano por don Gaspar María de Nava, conde de Noroña* (Noroña), 103
- Poesías completas* (Quintana), 437
- Poesías de don José Zorrilla* (Enrique Gil y Carrasco), 456, 498
- Poesías patrióticas* (Quintana), 436, 437
- Poesías selectas castellanas* (Quintana), XXII, 85
- Poeta, El* (Zorrilla), XXV, 219
- Poeta bucólico, El* (Mesonero Romanos), 166
- Poeta y la beneficiada, El* (Bretón de los Herreros), 360
- Poète mourant, Le* (Lamartine), 556
- Poética* (Luzán), 516
- Poética* (Martínez de la Rosa), XLIV, 85, 309, 317, 318, 319, 322, 444, 446, 513, 516
- Poética* (Pérez de Camino), XLIV
- Poetisa de pueblo, La*, XXXVII
- Poetisa en el pueblo, La* (Coronado), 560
- Poetisa romántica, La*, XXXVII
- Poetisa y la araña, La* (Coronado), 560
- Polémica literaria, La* (M. J. de Larra), 196
- Polifemo* (Góngora), XXIII
- Política general* (Espronceda), 472
- Politicomanía, La* (F. de Madrazo), 541
- Políticos en camisa, Los* (Martínez Vilegas), 683
- Polixena* (Marchena), 440
- Pollos en 1800, Los* (Flores), 166
- Polt, John H. R., LXXXVIII, 147, 148, 580, 594
- Polvos de la madre Celestina, Los* (J. E. Hartzenbusch), 278, 280
- Pondal, Eduardo, 555
- Poniendo al revés un álbum que principiaba con unos malos versos* (Coronado), 562
- Pons, A., 32
- Pons, Joseph, 427
- Pons, Juan, 40, 42
- Pont, Jaume, LXXXVIII, 763
- Ponz, Antonio, XI, LXXXVIII, 639
- Por el sótano y el torno* (Tirso de Molina), 248, 303
- Por pelar la pava: tradición infernal* (Ros de Olano), 485

- Por poderes* (Bretón de los Herreros), 358  
*Porfiar hasta morir* (Lope de Vega), 323  
 Porpetta, Antoni, 594  
*Porque quiero vivir siempre contigo* (Coronado), 562  
*Porqué de la inconstancia, El* (Gómez de Avellaneda), 565  
 Porras, Francisco, LXXXVIII, 288  
*Portera, La* (Matoses), 216, 222  
*Porvenir, El*, 208  
 Posada, Adolfo, 69  
*Posada o España en Madrid, La* (Mesonero Romanos), 175, 178  
 Pœullain, Claude, LXXXIX  
 Pozzi, Gabriela, LXXXIX, 763  
*Pradera, La* (Cooper), 609  
 Prado, Antonia, 247  
*Prado, El* (Mesonero Romanos), 172  
 Prado y Torres, Pedro, 747  
 Prangey, Girault de, 503  
 Prat, Ignacio, LXVI, LXXXIX  
*Precipicio o las fraguas de Noruega, El* (Trueba y Cossío), 622  
*Precipitado, El* (Trigueros), 82  
*Predicción de un ángel, La* (Cabrera y Heredia), 574  
*Preludios de mi lira* (Cabanyes), 92, 444  
*Preludios del arpa* (Puente y Brañas), 532  
*Prensa, La*, 208  
 Prescott, William, 503, 731  
 Prsedo, María, LXXXIX  
*Preservativo contra la irreligión* (Vélez), 119  
*Preso o la semejanza, El* (Duval), 305  
*Pretendiente, El* (Mesonero Romanos), 219  
*Pretendientes, Los* (Gutiérrez de Alba), 412  
 Prévost, Antoine-François, 99, 157  
 Price, Charles, 243  
 Price, Uvedale, XXXIX  
 Priego Fernández del Campo, José, 594  
 Prieto, Antonio, 763  
 Prieto, M.<sup>a</sup> Rosario, LXXXIX  
 Prim, Francisco, XIX, 550, 551  
*Primavera, La* (Gómez de Avellaneda), 565  
*Primer año de matrimonio. Cartas a Julia, El* (A. Grassi), 712  
*Primer día en París, El* (Mesonero Romanos), 174, 210  
*Primer Girón, El* (Ariza), 393  
*Primera edad, La* (García Gutiérrez), 449  
*1º de Mayo* (Gori), 266  
*Primitivos habitantes de España: Investigaciones con el auxilio de la lengua vasca, Los* (Humboldt), 690  
*Primogénito de Alburquerque, El* (López Soler), 611, 630, 640  
*Princesa cenicienta, La*, 746  
*Princesa doña Luz, La* (Zorrilla), 506  
*Princesa encantada, La* (V. de la Vega), 278  
 Príncipe, Miguel Agustín, LVI, LXXXIX  
*Príncipe y el nigromante, El* (Granés), 280  
*Príncipe y rey* (Zorrilla), 506  
*Principios de literatura, acomodados a la declamación... para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de M.<sup>a</sup> Cristina* (Enciso), 258, 276  
*Principles of criticism* (Coleridge), 127  
*Prisión y muerte del faccioso Matagats, La* (Robreño), 297  
*Privanza en 1850, La* (Flores), XIX  
*Procesión del Corpus, La* (Mesonero Romanos), 161  
*Procurador General del Rey, El*, 44  
*Pródiga, La* (Alarcón), 702  
*Prodigiosa vida, admirable doctrina, preciosa muerte de los Venerables Hermanos los filósofos liberales de Cádiz*, 120, 148  
*Profecía del Tajo, La* (L. León), 518  
*Profesión de fe*, 207  
*Progreso. Revista quincenal de ciencias, letras y artes, El*, 209  
*Progresos de la industria, Los* (F. J. de Burgos), XLV  
*Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España* (Bretón de los Herreros), 258, 360  
*Prohibido, Lo* (Pérez Galdós), 22  
*Pronunciamento de Barcelona, El* (Tió y Noé), 398



- Propp, Vladimir, 764  
*Proscrito di Altemburgo, Il* (A. y C. Grassi), 571  
*Prospecto* (Mesonero Romanos), 168, 169  
*Prostituta, La* (López Bago), 25  
*Protección de un sastre, La* (M. de los Santos Álvarez), 650  
*Proverbios ejemplares* (Ruiz Aguilera), 745  
*Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral* (Nombela), 258  
*Pruebas de amor conyugal* (Bretón de los Herreros), 356  
*Psiquis, La*, 52  
*Public, Le* (Étienne), 205  
 Publicio. Véase Barrantes Moreno, Vicente.  
*Puente de la viuda, El* (Lista), 516  
*Puente roto, El*, 239  
 Puente y Apecechea, Fermín de la, 764  
 Puente y Brañas, José, 532  
*Puerta del Sol, La*, 222  
 Pujals, Esteban, 594, 764  
 Pulgarín Cuadrado, Amaya, 579  
*Pulpete y Balbeja* (Estébanez Calderón), 159, 161, 182  
*Puñal del godo, El* (Zorrilla), xxviii, 311, 370, 371, 372, 373  
 Pushkin, Alexander, 747  
 Puyol, Montserrat, LXXXIX
- Quadrado, José M.<sup>a</sup>, LVII  
*Quarterly Review*, 647  
*¿Qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?, El* (Bretón de los Herreros), 357  
*¿Qué hace en Portugal Su Majestad?* (M. J. de Larra), 201  
*¡Qué hombre tan amable!* (Bretón de los Herreros), 359  
 Quel Barastegui, Pilar, 288  
*Quemadero de la Cruz, El* (Ribot y Fontseré), 642  
*Quentin Durward* (Scott), XLVIII, 19, 631  
*Querellas del rey Sabio, Las* (Eguílaz), 394  
 Quesada, J. L., 398  
*Quevedo* (Orellana), 691
- Quevedo, Francisco de, xxiii, 128, 156, 158, 391, 485, 530, 549, 552, 686  
*Quicaida, La* (Noroña), 512  
*Quiebra de un banquero, La* (Luis Blanc), 411  
*¿Quién es él? Cuento (imitación de E. Poe)* (Barrantes), 745  
*¿Quién es el público y dónde se encuentra?* (M. J. de Larra), xxiv, xxxi, 168, 204, 205, 616  
*¿Quién es ella?* (Bretón de los Herreros), 362  
*¿Quién es por acá el autor de una comedia?* (M. J. de Larra), xxiv  
*¿Quién será rey?* (Gutiérrez de Alba), 412  
*Quijote, El* (Cervantes), xxiii, xxix, xxxiii, 16, 40, 240, 630, 645, 682, 698, 709  
 Quilez, Eduardo, 221  
*Químera, La* (Pardo Bazán), xxxvi  
*Quimeras de un sueño* (Zumel), 278  
*Quince años, Los* (Coronado), 561  
 Quinet, Edgar, 158  
 Quintana, Manuel José, xxii, xxiv, xxvii, xl, XLIV, XLV, LIV, LXXXIX, 16, 44, 48, 85, 86, 107, 125, 131, 133, 134, 148, 250, 262, 301, 303, 311, 435, 436, 437, 441, 442, 443, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 472, 482, 486, 511, 516, 518, 519, 533, 541, 548, 568, 594, 741, 743  
 Quintana de Ros de Olano, Carmen, XLVI  
 Quiroga, Antonio, 238, 294, 297, 536
- Rabadán, R., 286  
 Racine, Jean, xxxv, 125, 272, 352  
*Racine et Shakespeare* (Stendhal), 108  
 Radcliffe, Anne, XLVIII, 17, 605, 608, 616  
*Rafael de Riego o la España libre*, 649  
*Ramilletera ciega, La* (Maurý), 446  
 Ramírez, Narciso, 32  
*Ramiro, conde de Lucena* (Húmara), XLIX, 86, 333, 612, 621  
 Ramiro II el Monje, 612  
 Ramis y Ramis, Juan Antonio, 512, 514, 515, 594  
*Ramón Sánchez de Guzmán* (Moreno López y González Bravo), 351  
 Ramos, Manuel, xc

- Ramos, Vicente, 427
- Ranch, Amparo, LXXXIX, xc, 764
- Randolph, Donald Allen, LXXXIX, 427, 594, 764
- Raposo usurpador, El* (Valvidares), 545
- Rapto de doña Almodis, hija del conde de Barcelona Berenguer III* (Cortada y Sala), 633
- Raquel* (García de la Huerta), 316
- Raquero, El* (Pereda), 215
- Ratones y el gato, Los* (Valvidares), 545
- Raymond, Marcel, 148
- Raynal, Guillaume-Thomas, 654
- Real de la Riva, César, 594
- Real Ramos, César, 428
- Realidad en ilusión* (Arriaza), 299
- Reboredo Olivenza, José Daniel, 69
- Recetas morales, políticas y precisas para vivir en la Corte* (Gómez Arias), 222
- Recién-venido, El* (Mesonero Romanos), 175
- Reconciliación de un masón y un comunero o la intriga extranjera fomentando los partidos, La* (Santiago y Rotalde), 297
- Recto ministro o el duque de Craón, El*, 248
- Recuerdo de la patria, El* (Martínez de la Rosa), 461
- Recuerdo de mi adolescencia, El* (Álvarez de Cienfuegos), 89
- Recuerdos de Fernán Caballero* (Coloma), 667
- Recuerdos de la patria* (A. Grassi), 571
- Recuerdos de un anciano* (Alcalá Galiano), 121
- Recuerdos de un grande hombre* (Rivas), 525
- Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841* (Mesonero Romanos), 210
- Recuerdos del tiempo viejo* (Zorrilla), xxix, xxxi, liv, 364, 366, 374, 498
- Recuerdos y bellezas de España* (Piferrer y otros), lvii, 27, 32, 495
- Recuerdos y fantasías* (Zorrilla), 506
- Redacción de un periódico, La* (Bretón de los Herreros), xxi, lvi, 356, 359
- Redacción de un periódico demoleedor, La* (Lustonó), 216
- Redoma encantada, La* (J. E. Hartzenbusch), liv, 278, 279
- Reed, Walter L., 764
- Rees, Margaret A., LXXXIX, 428, 594
- Reflejo, El*, xxxi, 208, 313, 390
- Reflexiones de Schlegel sobre el teatro* (Böhl de Faber), 113, 119
- Reflexiones legales sobre la amnistía* (Estebanez Calderón), 162
- Reflexiones sobre el teatro*, xxix
- Reflexiones sobre la poesía* (Böhl de Faber), 112
- Reforma constitucional* (Argüelles), 107
- Refresco, El* (Alenza), 178
- Regañón General, El*, 158
- Regeneración, La*, 48
- Regenta, La* (Clarín), xxx, xxxvi, 18, 25
- Reglamento para la dirección y reforma de teatros*, 268
- Reglin, Renate, 764
- Regnard, Jean-François, 303
- Regreso del monarca, El* (Carnerero), 300
- Reig Salvá, Carolina, 69
- Reina, Manuel, 450
- Reina y los favoritos, La* (Zorrilla), 369
- Reinar después de morir* (Vélez de Guevara), 248
- Reinoso, Félix José, xliv, 439, 440, 441, 594
- Rejón de Silva, Diego A., 99, 148
- Relación o Gaceta*, 43
- Relaciones* (B. de las Casas), 654
- Relaciones* (Cortés), 731, 733
- Relámpago, El*, 45
- Religiosa, La* (Diderot), xlviii, 608
- Religioso, El* (Mesonero Romanos), 166, 174
- Reló, El* (Zorrilla), 498
- Reló de San Plácido, El* (Serra), 395
- Remedio de la melancolía, El* (Pérez Zaragoza), xxvi
- Remedio y preservativo contra el mal francés* (Freire de Castrillón), 119
- Rementería y Fica, Mariano de, xxiii, xxvii, LXXXIX, 523

- Remiro de Navarra, Bautista, 179, 222  
 Remisa, Gaspar, XXXIII  
*Remismunda* (Ariza), 394  
*Renaixença, La*, 49  
*René* (Chateaubriand), 99  
*Reo de muerte, El* (Espronceda), 453, 471  
*Repertorio dramático*, 31  
 Replinger, Mercedes, LXXXIX  
*Representación drantática en casa de los duques de Medinaceli* (Valera), XXVIII  
*República, La*, 49  
*República o monarquía* (García Santisteban), 413  
 Repullés, José M.<sup>a</sup>, 31, 620, 630, 631  
*Requiebro de Lavapiés* (Mesonero Romanos), 174  
*Reseña de la plaza de toros de Madrid* (Tárrago y Mateos), 690  
*Resolución, La* (Massanés), 569  
*Resumen, El*, 49  
*Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española, en el año académico de 1869 al 1870* (A. M. de Segovia), 208  
 Retés, Francisco Luis de, 535  
*Retirado, El* (Tejada), 219  
*Retorno de la feria* (Piferrer), 495  
*Retrato, El* (Mesonero Romanos), 159, 160, 172  
*Retrato de Fielding, El* (Arolas), 528  
 Reus, editorial, 34  
*Revelación interna, La* (Blanco White), 442  
*Revelación magnética* (Poe), 745  
*Rêveries du promeneur solitaire* (Rousseau), XXXIX, 78  
 Revilla, José de la, XXVII, XXXIII  
 Revilla, Manuel de la, 247, 288  
*Revista Andaluza*, 390  
*Revista Blanca*, 50  
*Revista Contemporánea*, 52, 390  
*Revista de Ambos Mundos*, 399  
*Revista de Barcelona en estos últimos días* (Aribau), 137  
*Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades*, 52  
*Revista de España*, 52, 390  
*Revista de Madrid*, 141, 142, 710  
*Revista de Teatros*, LVI, 142, 181, 257, 274, 275, 311, 397, 743  
*Revista de un muerto, juicio del año 1865* (Gutiérrez de Alba), 412  
*Revista Española*, LV, 45, 140, 141, 160, 161, 162, 171, 181, 188, 189, 191, 198, 251, 252, 261, 269, 271, 306, 329, 624  
*Revista Española de Ambos Mundos*, 655  
*Revista Europea*, 52, 210, 743  
*Revista Moderna*, 52  
*Revistero, El*, 222  
*Revolución, La*, 46  
*Revolución en España, La* (Marx), 675  
*Revolución Francesa, La* (Marchena), 440  
*Revue des deux Mondes*, 52  
 Rey, Juan, LXXXVI  
*Rey de Sierra Morena, aventuras del famoso ladrón José María* (M. Fernández y González), 686  
 Rey Fuentes, Juan, LXXXIX, 590, 594  
*Rey loco, El* (Zorrilla), 370  
*Rey monje, El* (García Gutiérrez), 342, 343  
*Rey y el alcalde, El* (Arolas), 527, 532  
 Reyes, Antonio de los, LXXXIX, 428  
 Reyes, Mercedes de los, LXXXIX  
 Reyes Cano, Rogelio, LXXXIX, XC, 594  
*Reyes Nuevos de Toledo, Los* (Lozano), 531  
 Reynaud, Auguste, 243  
 Riber, Lorenzo, 594  
 Ribie, César, 253, 275  
 Ribot y Fontseré, Antonio, 57, 84, 148, 526, 529, 532, 540, 550, 594, 642, 682, 683  
*Ricahembra, La* (A. Fernández Guerra y M. Tamayo y Baus), 392, 393, 404  
*Ricardo* (Romea), 531, 534  
*Ricardo y Margarita. Balada alemana*, 745  
*Richard Darlington* (A. Dumas), 272  
 Richardson, Samuel, XXIX, LII, 614, 644  
 Rico, Francisco, 231  
 Riego, Rafael, LIII, 238, 294, 295, 297, 302, 303, 414, 465, 536, 649  
*Rienzi* (Acuña), XLVI  
 Riera, Carmen, 594  
*Rifa andaluza, La* (Estébanez Calderón), 161, 181, 182  
*Rigoletto* (Verdi), 59



- Rigoletto. Novela basada en el drama de Víctor Hugo «El rey se divierte»* (Angelón), 691
- Rimas* (Bécquer), 447, 450, 451
- Rinconete y Cortadillo* (Cervantes), 156, 183
- Rioja* (A. López de Ayala), 392, 404
- Rioja, Francisco de, 392, 439, 442, 443, 464
- Ríos, José Amador de los, xxii, lxiv, 442, 540, 541
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, xc, 70
- Ríos Santos, Antonio Rafael, xc, 595
- Riqueza y miseria* (Mesonero Romanos), 161
- Risa, La*, lv, 31, 55, 208, 551
- Risco, Antonio, xc, 231
- Rivadeneira, Manuel, xx, xxii, 29, 31, 32, 127, 137
- Rivas, Ángel de Saavedra, duque de, xxiii, xxiv, xxvii, xxix, xxxii, xxxiii, xlvi, lii, lvi, xc, 3, 79, 80, 81, 86, 88, 93, 102, 103, 126, 127, 129, 131, 136, 141, 143, 148, 190, 219, 247, 250, 267, 278, 285, 307, 311, 313, 315, 316, 317, 320, 328-333, 334, 343, 374, 385, 387, 391, 396, 416, 426, 428, 429, 446, 449, 453, 459, 466, 467, 481, 482, 483, 494, 495, 510, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 539, 540, 541, 552, 595, 623, 639, 650, 690, 701, 703, 735
- Rivas Santiago, Natalio, 764
- Rivera, Luis, 58
- Riverita* (Palacio Valdés), xxix
- Robert, Étienne Gaspard, 238
- Robert, Paul, 97
- Robert, Roberto, 24, 58, 215, 218, 221
- Roberto Dillon o el católico de Irlanda* (Ducange), 272
- Roberto el Diablo* (Tárrago y Mateos), 690
- Roberts, Graves B., 595
- Robertson, Ian, xc
- Robertson, J. Logie, 149
- Robertson, John M., 149
- Robertson, William, 731
- Robin, Claire-Nicolas, 231, 428
- Robinson Crusoe* (Defoe), xlviii, 608, 726
- Robla, La* (Pereda), 215
- Robles Carcedo, Laureano, 67
- Robreño, José, liii, 295, 297
- Roca de Togores, Mariano, xxviii, 136, 352, 401, 428, 527, 540
- Roca y Cornet, Joaquín, 604
- Roderick, the last of the Goths* (Southey), 518
- Rodrigo. Romance épico, El* (Montengón), xlix, 79, 80, 100, 514, 517, 518, 620
- Rodríguez, Bruno, 248
- Rodríguez, Concepción, liii, 248, 250, 251, 252, 260, 360
- Rodríguez, Rodney, xc, 764
- Rodríguez Alonso, Santiago, 37
- Rodríguez Cánovas, José, 288
- Rodríguez Correa, Ramón, 747
- Rodríguez de Arellano, Vicente, 249, 268
- Rodríguez de Lecea, Teresa, 65
- Rodríguez García, José Antonio, 595
- Rodríguez-Luís, Julio, 751, 762
- Rodríguez Marín, Francisco, 595
- Rodríguez Moñino, Antonio, 70, 231, 764
- Rodríguez Morzo, Pedro, 118, 147
- Rodríguez Puértolas, Julio, 750, 764
- Rodríguez Rubí, Tomás, xxviii, xxix, liv, 24, 257, 263, 353, 396, 402, 541, 542
- Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, 67
- Rodríguez Sánchez, Tomás, 288, 428
- Rodríguez Seoane, José, 764
- Rodríguez Solís, Enrique, 595, 692, 764
- Roger de Flor* (Escosura), 391
- Roger de Flor* (Justiniano y Arribas), 538
- Roger de Flor* (Lista), lii
- Roger de Flor o el manto del templario* (Bofarull y Brocá), 398
- Rogers, Paul Patrick, 288
- Roig, Blanca, 580
- Roig Castellanos, Mercedes, 70
- Roig i Oliveres, José, 32, 33, 34, 39
- Roja barretina catalana, La* (Massanés), 570
- Rojas Zorrilla, Francisco de, 160, 269, 394
- Rojín Rojel o el paje de los cabellos de oro* (Vicetto), 642
- Rokiski Lázaro, Gloria, xc, 70, 288, 595
- Roldán, Amalia, xc

- Roma libre* (Sabiñón), 296  
 Román Gutiérrez, Isabel, xc, 595, 764  
 Romana, marqués de la, 16  
*Romance* (Massanés), 570  
*Romance a la mañana* (Espronceda), 464  
*Romance contestando a otro de una señora* (Gómez de Avellaneda), 556, 565  
*Romance epitalámico* (Frias), 446  
*Romance morisco* (Arolas), 524  
*Romance morisco* (D. Solís), 516  
*Romance of History. Spain, The* (Trueba y Cossío), 529, 623  
*Romancero* (Mármol), 441  
*Romancero carlista de la guerra civil, El* (Pérez Dubrull), 540  
*Romancero de Hernán Cortés* (Hurtado y Valhondo), 541  
*Romancero de Jaén*, 542  
*Romancero de la Guerra de África, El* (Roca de Togores), 540  
*Romancero de la princesa, El* (Hurtado y Valhondo), 540  
*Romancero de los once Alfonsos, El* (Velasco y Ayllón y Eduardo Fuentes), 541  
*Romancero de Numancia* (A. Pérez Rioja), 541  
*Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII* (A. Durán), 524  
*Romancero del Conde-Duque* (Ribot y Fontseré), 526  
*Romancero español. Colección de romances históricos y tradicionales*, 541  
*Romancero español contemporáneo* (Gutiérrez de Alba), 541  
*Romancero español de Carlos VII, El* (Pérez Dubrull), 540  
*Romancero español de la reina Margarita, El* (Pérez Dubrull), 540  
*Romancero general* (A. Durán), 127, 524  
*Romancero histórico. Vidas de españoles célebres, El* (García Tejero), 541, 692  
*Romanceros* (A. Durán), 516  
*Romances en lenguaje antiguo* (Piferrer), 526  
*Romances históricos* (Rivas), 79, 453, 483, 516, 524, 525, 526  
*Romances y leyendas andaluzas. Véase Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales* (Santa Ana).  
 Romano, Julio, 764  
 Romano Colangeli, Mario, 595  
*Romanticismo* (Monteggia), 138  
*Romanticismo, El* (Borau y Clemente), 399  
*Romanticismo en Italia, El* (Manzoni), 109  
*Romanticismo y los románticos, El* (Mesonero Romanos), 86, 611, 616  
 Romea, Julián, xxviii, xxxiv, liii, 104, 250, 251, 258, 259, 260, 360, 374, 376, 377, 428, 531, 534  
 Romea y Tapia, Juan Cristóbal, 111, 148  
*Romería, La* (Mesonero Romanos), 161  
*Romería de San Isidro, La* (Mesonero Romanos), 172  
 Romero, editorial, 34  
 Romero, Federico, 231  
 Romero, Héctor R., 595  
 Romero de Tejada, Francisco, 717  
 Romero de Tejada, Pedro, 717  
 Romero Larrañaga, Gregorio, xxv, xxix, xxxi, xxxiv, xlvi, xc, 104, 391, 392, 396, 411, 532, 534, 595, 683-684, 740, 764  
 Romero Mendoza, Pedro, 148  
 Romero Ortiz, Antonio, 564  
 Romero Tobar, Leonardo, lxxxi, xc, xci, 70, 231, 286, 288, 424, 428, 583, 595, 764, 765, 768  
 Romeu, R., 765  
*Roque y el Bronquis, El* (Estébanez Calderón), 182  
 Ros de Olano, Antonio, xxiv, li, xci, 50, 306, 308, 467, 476, 477, 478, 480, 484, 485, 538, 550, 595, 651, 696, 705-709, 747, 748, 750, 753, 761, 765  
*Rosa de la Alhambra, La* (Rementería), 523  
 Rosa González, J. de la, 397  
 Rosado y Gras, editorial, 35  
*Rosamunda* (Gil y Zárate), 390  
 Rosell, Cayetano, xxiii, 20, 541, 744  
 Rosen, Charles, 231  
 Rosenberg, John D., lxv, lxxx, xci, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 423

- Rossi, Giuseppe C., 765  
 Rossi, Rosa, 231  
 Rossini, Gioacchino, 303  
 Rotrou, Jean de, 405  
 Rougemont, Denis de, 346, 428  
 Roure, Conrado, 409  
 Rousseau, Jean-Jacques, XXXIX, XLVIII, 15, 78, 92, 93, 102, 110, 148, 238, 314, 320, 346, 553, 605, 608, 638, 643, 646, 699, 727  
 Rousset, Jean, XCI  
 Rozas, Juan Manuel, LXVII, XCI, 283, 419  
 Rubia Barcia, José, 765  
 Rubio, Carlos, 744, 747  
 Rubio Cremades, Enrique, LXXVII, LXXXII, LXXXIV, XCI, XCII, 70, 230, 231, 232, 428, 596, 751, 765  
 Rubio Fernández, Luz, 596  
 Rubio Jiménez, Jesús, XCII, 70, 288, 428  
 Rubió y Ors, Joaquín, 524, 569, 604  
 Rueda, Bernardino, 242  
 Rueda, Lope de, 394  
 Rueda, Salvador, XIX, XCII, 450  
*Rueda de la desgracia. Manuscrito de un conde, La* (Coronado), 559, 721-722  
*Rueda de la fortuna, La* (Rodríguez Rubí), 396, 402  
*Rufián dichoso, El* (Cervantes), 474  
 Ruigómez, A., 221  
*Ruinas de Palmira, Las* (Volney), 477  
*Ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza, Las*, 86, 649  
 Ruiz, Cristina, XCII  
 Ruiz Aguilera, Ventura, 538, 745, 747  
 Ruiz Berrio, Julio, XCII  
 Ruiz Contreras, Luis, 765  
 Ruiz Crespo, Manuel, 596  
 Ruiz de Alarcón, Juan, 269  
 Ruiz de la Vega, Domingo, 535  
 Ruiz de Larrea, Francisca, XL, 112, 113, 115, 116, 143, 148, 657, 664  
 Ruiz del Arco, Francisco, marqués de Arco Hermoso, 658, 665  
 Ruiz del Pozo, J., 397  
 Ruiz Fábrega, Tomás, XCII  
 Ruiz Lagos, Manuel, XC, XCII, 428, 596  
 Ruiz Lasala, Inocencio, XCII  
 Ruiz Otín, Doris, XCII, 232  
 Ruiz Ramón, Francisco, 429  
 Ruiz Rodrigo, Cándido, 68  
 Ruiz Salvador, Antonio, XCII, 70  
 Ruiz Silva, Carlos, LXXVI, XC, XCII, 429, 596  
 Rukser, Udo, 765  
 Rumeau, Aristide, 232, 596  
 Rumeu de Armas, Antonio, 70, 429  
 Rupérez, Paloma, XCII, 70  
 Rusiñol, Santiago, 244  
 Saavedra, Ángel de. Véase Rivas, duque de.  
 Saavedra Fajardo, Diego, 128, 466  
*Sab* (Gómez de Avellaneda), 563, 723-725  
 Sabater, Pedro, 398, 563, 567  
 Sabinón, Antonio, 86  
*Sabor de la tierruca, El* (Pereda), 35  
 Saco, Eduardo, XXXVIII, XCII, 58  
*Sacrificio de la esposa, El* (Lista), 443  
 Sade, marqués de, LII  
 Sáenz de Santa María, Carmelo, 70  
 Saenz de Tejada Benvenuti, Carlos, 232  
 Sáez de Melgar, Faustina, 53, 541, 568, 710, 747  
 Sagasta, Práxedes Mateo, 46, 49, 58  
 Sagra, Ramón de la, XXXIII  
*Sainete, El*, 58  
 Saint Chamans, Auguste de, 108  
 Saint-Pierre, Bernardin de, XXIX, XLIX, 99, 605, 608, 717  
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, conde de, 679, 691  
 Sainz de Baranda, Pedro, XXII  
 Sainz de Robles, Federico Carlos, 232, 596  
 Sainz Rodríguez, Pedro, XCII, 148, 232  
*Sakuntala* (Kalidasa), 483  
 Sala Valldaura, José M.<sup>a</sup>, XCIII, 765  
 Salamanca, José de, marqués de, XXXIII, 16, 30, 267, 535  
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 156  
 Salas Lamamie, M.<sup>a</sup> del Rosario, 765  
 Salas y Quiroga, Jacinto, XVIII, XXXI, XLVII, LV, XCIII, 50, 219, 255, 267, 373, 491, 493, 596, 616, 652-653, 743, 765  
 Salaün, Serge, LXVII, 61, 66, 71, 750  
 Salazar, María, 238  
 Salazar y Castro, Luis, 520, 639



- Salcedo, Emilio, XCIII  
*Saldoni i la Margarida, En*, 240  
 Salinari, Carlos, LXXIII, XCIII  
 Salinas, Pedro, 596  
 Salmerón, Nicolás, 7  
*Salón de Oriente, El* (Mesonero Romanos), 174  
*Saloncito del teatro del Príncipe, El* (Pérez Escrich), xxxii  
*Salpicón* (Cavia), 216  
 Salvá, Miguel, xxii  
 Salvá, Vicente, 16, 17, 30  
 Salvador, Álvaro, xciii  
*Salvador the guerrilla* (Trucba y Cossío), 623  
 Salvat, Ricard, xciii, 36  
 Salvo y Vela, José, 249  
 Samaniego, Félix M.<sup>a</sup>, xxxv, 542, 544, 548  
 Samuels, Daniel G., 596, 765  
 San Luis, conde de, xlvi, 256, 257, 260  
 San Martín, Antonio, 690  
 San Román, Francisco de B., 596  
 San Vicente, Félix, xciii, 429  
 Sancha, Antonio de, 534  
 Sancha, editorial, xxiv, 32, 633  
 Sancha, J. de, xxiv, 635  
 Sancha, Tomás, 262  
 Sánchez, Alberto, xc, xciii, 429  
 Sánchez, Bernardo, lxvii, xciii, 426  
 Sánchez, Roberto G., xciii, 429, 596  
 Sánchez, Tomás Antonio, 79, 148  
 Sánchez Aranda, José, 71  
 Sánchez Barbero, Francisco, 437, 438  
 Sánchez Blanco, Francisco, xciii  
 Sánchez de las Brozas, Francisco, xxii  
 Sánchez de Palacios, Mariano, 232  
 Sánchez de Toca, Pedro, 16  
 Sánchez del Arco, Francisco, 403  
 Sánchez Estevan, Ismael, 232, 596  
 Sánchez Fernández, José L., 296  
 Sánchez Garay, Laureano, 278, 279  
 Sánchez Llama, Iñigo, lxxviii, xciii, 586, 596, 757  
 Sánchez Pérez, Antón, 58  
 Sánchez Pérez, Antonio, 221  
 Sánchez Portero, Antonio, 429  
 Sánchez Reyes, Enrique, 147  
 Sánchez y Moguel, Antonio, 5  
 Sancho IV de Navarra, 630  
*Sancho García* (Cadalso), 311  
*Sancho García* (Zorrilla), 311, 368, 371, 508  
*Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* (Espronceda), 29, 102, 467, 470, 610, 612, 617, 618, 630, 631, 632, 639, 640, 654  
 Sancho y Gil, Fernando, 429  
 Sand, George, xxix, xlix, 494, 496, 557, 563, 565, 569, 609, 649, 662, 713, 743  
 Sandoval, Adolfo de, 596  
 Sanfelices, marqués de, 9  
 Sanponts, Ignacio, 611  
*Sansón* (M. Fernández y González), 395  
 Santa Ana, Manuel M.<sup>a</sup> de, 48, 394, 542, 741  
 Santa Cruz, marqués de, 255  
 Santiago, Vicente de, lxiv, xciii  
 Santiago y Rotalde, Nicolás  
 Santillana, marqués de, xxii, 394  
 Santos, Francisco, 156, 164  
 Santos, Nelly, 596  
 Santos Chocano, José, 451  
 Santoyo, Julio César, 71, 286, 759  
*Santurrona, La* (Flores), 219  
 Sanz, Eulogio Florentino, 384, 392, 395, 404  
 Sanz Díaz, Federico, xciii, 71  
 Sarasa Sánchez, Esteban, 766  
 Sáravy, Anne-Jean-Marie, duque de Rovigo, 43  
*Sardanapalus* (Byron), 518  
 Sarmiento, Domingo Faustino, 232, 551  
 Sarmiento, P. Martín, 78  
 Sarrailh, Jean, 147, 429, 597, 766  
*Sartor resartus* (Carlyle), 651  
 Sartorius, Luis, liv  
 Sas, A., 696  
*Sátira contra los malos versos de circunstancias* (M. J. de Larra), xlv  
 Saudinos, Simón, 238  
*Saúl* (Gómez de Avellaneda), 311  
*Saúl* (Sánchez Barbero), 438  
 Saura Sánchez, Alfonso, xciii, 429  
 Saurí, Manuel, 17, 32, 33  
*Sayón, El* (Romero Larrañaga), 534  
 Sazatornil, Juan Antonio, 535

- Scanlon, Geraldine M., 597  
 Scarano, Laura, xciii, 232  
 Schack, Adolfo Federico, conde de, 429  
 Schelling, Friedrich Wilhelm, 91, 108  
 Schenk, Hans G., 148, 232  
 Schiller, Federico, 128, 130, 138, 139, 273, 310, 495, 613, 625  
 Schinasi, Michael, 429  
 Schlaub, Stacey, 597  
 Schlegel, Augusto G., xxxviii, xl, 108, 117, 123, 128, 132, 138, 385, 445, 495  
 Schlegel, Friedrich, xxxviii, xl, xciii, 108, 132, 138, 385, 495  
 Schmidt, Cristóbal, 745  
 Schneider, Franz, 288, 766  
 Schopenhauer, Arthur, 185  
 Schramm, Edmund, 148  
 Schruz, Carl, 597  
 Schuriknight, Donald, xciii, 149, 232, 597  
 Scott, Walter, xxix, xlviii, 17, 51, 80, 134, 272, 457, 494, 505, 509, 513, 516, 520, 522, 529, 605, 606, 608, 609, 611, 612, 613, 618, 619, 620-621, 622, 623, 624, 626, 627, 629, 630, 631, 632, 636, 638, 639, 654, 661, 685  
 Scribe, Eugène, li, 251, 271, 272, 305, 312, 352, 353, 390, 396, 401, 625  
 Sebold, Russell P., lxxiii, xciii, xciv, 149, 232, 233, 288, 429, 578, 583, 597, 766  
 Sebrelli, Juan J., 766  
*Seca, La*, 59  
 Seco Serrano, Carlos, lxxxi, xciv, 147, 229, 233, 286, 424, 425, 426, 588, 590, 759, 760  
*Secretario privado, El* (Sand), 609  
*Secreto, El* (Arolas), 104  
*Secreto de una madre, El*, 273  
*Seducción y la virtud, o Rodrigo y Paulina, La* (Brotons), li, 615  
*Seductor moralista, El* (Trueba y Cossío), 622  
 Seínaris. Véase Estébanez Calderón, Serafin.  
 Segovia, Ángel M.<sup>a</sup>, 766  
 Segovia, Antonio M.<sup>a</sup> de, 207, 208-209, 210  
 Seijas Lozano, Manuel, 3  
 Selgas y Carrasco, José de, 56  
*Semana, La*, 30  
*Semanario de Agricultura y Artes*, 43  
*Semanario de Salamanca*, 158  
*Semanario Industrial, El*, 298  
*Semanario Patriótico*, liv, 44, 48, 436, 441, 548  
*Semanario Pintoresco Español*, xix, xx, xxiii, xxviii, xxix, xxxii, xxxiii, xxxiv, xlii, xliv, xlv, lv, lvi, lvii, 29, 30, 31, 32, 34, 43, 51, 88, 141, 158, 162, 168-171, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 209, 211, 216, 273, 497, 531, 611, 636, 637, 671, 735, 742, 743, 745, 746  
*Semanario Popular*, 745, 746  
*Semanario Vasco-Navarro*, 25  
 Semís y Mensa, José, 594  
 Sempere i Masiá, Francesc, 37  
 Senabre, Ricardo, xciv, c, 429, 598  
 Séneca, 494  
*Sentencias de Don Quijote y agudezas de Sancho* (Rementería), xxiii  
*Sentidos corporales, Los* (Bretón de los Herreros), 354  
*Señor de Bembibre, El* (Enrique Gil y Carrasco), 103, 485, 612, 613, 617, 623, 633, 634, 637, 638, 639, 640, 703  
*Señora Cornelia, La* (Foz), 699  
*Señora de pronto, La* (Matoses), 216  
*Señorita cursi, La* (R. Robert), 218  
*Señoritas de hogaño y las doncellas de antaño, Las* (López Soler), xxx, 625  
 Seoane, María Cruz, xciv, 71  
*Sepulcro de Padilla, El*, 295  
*Sepulturero, El*, 240  
 Sepúlveda, Enrique, 215, 217, 222  
 Sepúlveda, Ricardo, 429  
*Serafina, La* (Mor de Fuentes), xxviii, xxix, xxx, 616  
*Serenata, La* (Massanés), 532  
*Sereno, El* (Albuerno), 219  
*Sermón sobre la mitología* (Monti), 109  
 Serra, Narciso, 263, 392, 394, 395, 402, 403, 410  
 Serrano, Alberto, lxiii, lxxiii, xciv  
 Serrano, Carlos, 66, 71, 288  
 Serrano, Emilia, 568  
 Serrano, Francisco, 49  
 Serrano, Marcos, 243

- Serrano, M.<sup>a</sup> del Mar, XCIV  
 Serrano Puente, Francisco, 429  
 Serrate, José, 244  
*Servil con máscara o don Sisebuto*, *El*, 295  
 Servodidio, Joseph V., 233  
*Sevilla restaurada* (Tapia), 513  
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conde de, XXXVIII, 77, 149  
 Shakespeare, William, XXXIX, 134, 138, 249, 272, 273, 306, 309, 313, 373, 404, 405, 406, 616  
*Shakespeare traduit de l'anglois* (Letourneur), XXXIX  
 Shaw, Donald L., LXXIII, XC, XCIV, 145, 149, 430, 583, 766  
 Shearer, James, 430, 597  
 Shelley, Percy B., 108  
 Sherman, Alvin F., XCIV, 233, 430  
 Shields, Archibald K., 288, 430  
 Showalter, Elaine, 597  
*Si hay en el mundo dolores tampoco faltan placeres* (M. de los Santos Álvarez), 490  
*Sí de las niñas*, *El* (L. Moratín), 199, 245, 300, 301, 303, 306, 711, 715  
 Sibold, Mónica, 750  
 Siciliano, Ernest A., 430  
 Sierra Corella, Antonio, 597  
*Siete condes de Lara*, *Los* (García Gutiérrez), 527  
*Siete infantes de Lara*, *Los* (F. Pacheco), 391  
*Siete niños de Écija*, *Los* (M. Fernández y González), 686  
*Siete palabras*, *Las* (Gómez de Avellaneda), 567  
 Sifinio. Véase Estébanez Calderón, Serafín.  
*Sigea*, *La* (Coronado), 559, 714, 718-721  
*Siglo*, *El*, XLVII, LIV, 30, 50, 101, 200, 456, 467, 484, 701  
*Siglo en blanco*, *El* (M. J. de Larra), 201  
*Siglo Futuro*, *El*, 49  
*Siglo Pintoresco*, *El*, 31, 181, 273  
*Siglo XIX*, 51  
 Siguán, Marisa, XCIV, 222  
*Sílfida del acueducto*, *La* (Arolas), 483, 535, 536, 537, 538  
*Sílfide*, *La*, LV  
 Silva, José Asunción, 451  
 Silvela, Manuel, XXII, LXXXIV, XCIV, 49  
*Silvestre Paradox* (Baroja), L  
 Silvio Silvis de la Selva. Véase Estébanez Calderón, Serafín.  
 Simches, Seymour O., 766  
*Simón Bocanegra* (García Gutiérrez), 388  
 Simón Cabarga, José, XCIV, 71  
 Simón Díaz, José, XCIV, XCV, 71, 233, 598, 766  
 Simón Font, Francisco, 36  
 Simón Palmer, M.<sup>a</sup> Carmen, XCV, 71, 233, 289, 430, 598  
*Simón Verde* (Fernán Caballero), 672  
*Sin esperanza* (A. Grassi), 572  
*Síndico del Tribunal de las aguas*, *El*, 224  
 Sinués, Pilar, XXXV, XLVI, 53, 556, 558, 568, 710, 745, 747  
 Sir Francis Trollope. Véase Féval, Paul.  
 Sirera, Josep L., XCV, 430  
 Siscars, Narciso, 430  
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, XXII, XCV, 107  
*Sitio de Bilbao*, *El* (García Gutiérrez y Gil y Baus), 243  
*Sitio de Corinto*, *El* (Byron), 622  
*Sitio y toma de los fuertes de la Seo de Urgel por el valiente general Mina*, *El* (Robreño), 297  
 Smith, Paul, 750  
 Smith, William F., 430  
 Smollett, Tobías, 615  
 Sobaquillo. Véase Cavia, Mariano de.  
 Sobejano, Gonzalo, 72, 430  
*Soberbia y humildad* (Ortiz de Pinedo), 411  
*Sobre Alemania* (Staël), 107, 108  
*Sobre clásicos y románticos*, 140  
*Sobre el Real Decreto de la Apertura de las Universidades* (Estébanez Calderón), 162  
*Sobre la acción teatral, o los gestos y movimientos que cada actor asocia a la palabra* (Bretón de los Herreros), 359  
*Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España* (Coronado), 562



- Sobre la literatura oriental* (Aribau), 137  
*Sobre refundición de comedias antiguas* (Mesonero Romanos), 269  
*Sochautre, El* (Fernán Caballero), 671  
*Socialista, El*, 50  
*Sociedad, La* (M. J. de Larra), 204  
*Sociedad sin máscara, La* (Casa Cagigal), 301  
*Sofía y Enrique* (Maturana), 615, 645, 710  
*Sófocles*, 138  
*Sofonisba* (Voltaire), 272  
*Sofronia* (Zorrilla), 311, 368  
*Soirée de los señores de Macaco, La*, 223  
*Sol de justicia en su oriente, El*, 240  
*Sola* (Fernán Caballero), 659, 667, 671  
*Solà Gussinyer, Pere*, 71  
*Soldado católico en guerra de Religión, El* (Cádiz), 116  
*Soledad* (Suárez Bravo), 675  
*Soledad, La* (Martínez de la Rosa), 89  
*Soledad del alma* (Gómez de Avellaneda), 567  
*Soledad del campo* (Zorrilla), 498  
*Soledades* (Góngora), xxiii  
*Solemne desengaño, El* (Rivas), 525  
*Soler, Federico*, 409  
*Soler de la Fuente, José*, 745  
*Soler Roviroso, Francisco*, 264  
*Solidaridad, La*, 50  
*Solimán y Zaida o el precio de una venganza* (Ribot y Fontseré), 529, 540, 683  
*Solís, Dionisio*, 249, 250, 268, 269, 270, 272, 301, 303, 310, 312, 516, 731  
*Solís, J. G. de*, 32  
*Solitario, El* (Tapia), 516  
*Solitario el monte salvaje, El*, 608  
*Solitarios, Los* (García Vahamonde), 86  
*Sombra* (Poe), 745  
*Sombra de Padilla, La*, 295  
*Sombra del Cid, La*, 299  
*Sombra del trovador, La* (Rivas), 515  
*Sombrerito y la mantilla, El* (Mesonero Romanos), 161  
*Sombrero, El* (Rivas), 525  
*Sommer, Dorys*, 598  
*Somoza, José*, XLIV, XCV, 438  
*Sonatas* (Valle-Inclán), I  
*Soneto a mi tío don Pedro Romero* (Coronado), 560  
*Sopa del convento, La* (E. de Ochoa), 450  
*Sopena, Ramón*, 36  
*Sopeña Ibáñez, Federico*, 289  
*Soria, Andrés*, 751  
*Soriano de Castro, José*, xxviii, xcv  
*Sosa, Luis de*, 598  
*Sotelo, Joaquín M.<sup>a</sup>*, 440  
*Soulié, Frédéric*, xxix, XLIX, 30, 272  
*Southby, William*, 242  
*Southey, Robert*, 518  
*Spadacini, Nicholas*, 756  
*Spell, Jefferson R.*, 766  
*Spectateur Français, Le*, 157  
*Spectateur traduit ou le Socrate moderne, Le*, 157  
*Spectator, The*, 157, 195  
*Spring* (Thomson), 77, 78  
*Staël, Anne-Louise, Madame de*, xxix, xxxviii, xl, 102, 107, 108, 109, 127, 132, 134, 138, 139, 349, 385, 563, 565, 614, 645, 726  
*Stanley, Fanny*, 244  
*Stapfer, Albert*, 477  
*Stark, Walter*, 149  
*Steele, Richard*, 156-158  
*Stendhal* (Henry Beyle), 108  
*Stevens, Shelley*, xcv  
*Stevenson, Robert L.*, 365  
*Stoll, Edith*, 750  
*Stoudemire, Sterling A.*, 430, 766  
*Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson), 365  
*Sturm und Drang*, 108  
*Su memoria* (N. P. Díaz), 492  
*Su mirar* (N. P. Díaz), 492  
*Su pensamiento*, 742  
*Su único hijo* (Clarín), xxviii, xxxii  
*Suárez, Federico*, xcv  
*Suárez, Victoriano*, 35, 222  
*Suárez Bravo, Ceferino*, 56, 384, 394, 674  
*Suave es tu sonrisa, amada mía* (Espronceda), 469  
*Subirá, José*, 289, 430  
*Subirana, Jaime*, 34  
*Subterráneo habitado o los Letinbergs, o*

- sea Timancio y Adela, El* (M. B. Aguirre), 645
- Sucesores de Ramírez, 35
- Sue, Eugenio, XXIV, XXIX, XLIX, 16, 18, 19, 30, 31, 38, 212, 272, 411, 537, 551, 609, 633, 635, 649, 653, 678, 680, 682, 684, 686, 692, 754
- Suegra del diablo, La* (Fernán Caballero), 671
- Sueño del proscrito, El* (Rivas), 515
- Sueños y realidades* (R. de Navarrete), 674
- Suero de Quiñones, 446, 514, 522
- Suero Roca, M.<sup>a</sup> Teresa, xcv, 289
- Suizo viejo, El* (R. Robert), 218
- Sullivan, Henry, xcvi
- Sultán Gelaedín, El* (Arolas), 528
- Suplicio en el delito o los espectros, El* (La Harpe), 272
- Suripantá, La* (E. Blasco), 217
- Suspiro de amor* (E. de Ochoa), 450
- Susto más grande de los facciosos en la ciudad de Balaguer y fraile camaleón, El* (Robreño), 297
- Svaton, Vladimir, 766
- Swendenborg, Emmanuel, 481
- Swift, Jonathan, XLVIII, 614
- Tableau de Paris* (Mercier), 157, 158
- Tabuérniga, marqués de, xlv
- Tadei, hermanos, 264
- Talia española, o Colección de dramas del antiguo teatro español*, 126
- Talismán, El* (Scott), XLVIII, 513, 516
- Talismán, El* (Zorrilla), 506
- Talismán de Sagras, El* (Zumel), 278
- Talma, François-Joseph, 245, 247
- Tamayo y Baus, Manuel, LII, 20, 276, 278, 312, 313, 353, 386, 392, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 424, 430, 541
- Tamayo y Baus, Victorino, 278
- También los muertos se vengán* (Escosura), 390
- Tancredi* (Rossini), 303
- Tancredi en el Asia* (Cortada y Sala), LI, 611, 633
- Tanto por ciento, El* (A. López de Ayala), 407
- Tanto por tanto* (M. Fernández y González), 395
- Tanto vales cuanto tienes* (Rivas), LII
- Tapia, Eugenio de, LII, 513, 514, 516, 535, 548, 648
- Tarr, F. Courtney, 233, 598
- Tárrago y Mateos, Torcuato, XLIX, 41, 52, 690
- Tarragona* (Zorrilla), 501
- Tarrío Varela, Anxó, 598
- Tartilán, Sofía, 53
- Tasso, El* (M. Fernández y González), 395
- Tasso, Torcuato, 134, 466, 468, 509, 515, 522, 633
- Tatler, The*, 157
- Tauromaquia* (Montes), 207
- Té de las Damas, El*, 43
- Teatro, El* (A. Gullón), 31, 34, 265
- Teatro crítico universal* (Feijoo), 454
- Teatro Español, El* (Eusebio Asquerino), 397
- Teatro español anterior a Lope de Vega* (Böhl de Faber), XXII, XXIX
- Teatro histórico-crítico de la Elocuencia Española* (Capmany), XXII
- Teatro nuevo español*, 267, 273
- Teatro original* (Gorostiza), 297
- Teatro social del siglo XIX* (Lafuente), 10, 163, 210, 211
- Teatro Social*, 265
- Teatros* (Bretón de los Herreros), 355
- Techi, Lucía, 571
- Tediato y Lorenzo, o Las noches lúgubres, drama extractado de los diálogos con que igual título compuso el coronel Cadalso, por el ciudadano L. A. Morante, en Santiago de Chile, año 1824*, 87
- Teichmann, Reinhard, 233
- Tejada, G., 219
- Tejado, Gabino, 604
- Tejado de vidrio, El* (A. López de Ayala), 407
- Tejedor de Játiva, El* (García Gutiérrez y hermanos Asquerino), 388
- Tejedores, Los* (Hauptmann), 266
- Telégrafo, El*, 632
- Telescopio Político, El*, 297

- Tempestad, La* (Shakespeare), 309  
*Tempestad en el mar, La*, 239  
*Templario y la villana, El* (Cortada y Sala), 633, 639  
*Templo de Himeneo, El* (Bretón de los Herreros), 299  
*Templo de la Fama, El* (Granés), 293, 512  
*Templo de la Gloria, El* (Hernando Pizarro), 299  
*Tengo lo que me basta* (Mesonero Romanos), 176  
*Tenorio bordelés, El* (Zorrilla), 498  
*Teodoro o el huérfano agradecido* (Maturana), 86, 710  
*Teoría de la pintura* (Palomino), 639  
 Ter Horst, Robert, 430  
*Teresa* (A. Dumas), 200  
 Teresa de Jesús, Santa, XXIII, XXXI  
*Terpsícore o las gracias del baile* (Arriaza), 443  
 Terrades, Abdón, 409  
 Terrail, Ponson du, 690  
*Terremoto, El*, XXI  
*Terremoto de la Martinica, El* (Tirado y Coll), 265, 279  
*Terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina, Los* (Vayo), L, 610, 626  
 Terreros y Pando, Esteban de, 9  
*Tertulia de confianza, La*, 222  
*Tertulia de invierno, La* (Mellado), 742  
*Tertulia de la aldea*, 739  
*Tertuliana de café, La* (R. Robert), 218  
*Tertulias, Las* (Martínez Villergas), XXXVIII  
*Tertulias de invierno en Chinchón* (Valladares de Sotomayor), XXVI, 739  
 Teruelo Núñez, Sol, xcvi, 766  
*Tesorero del rey, El* (Gareía Gutiérrez y Eduardo Asquerino), 388  
*Tesoro de los romanceros españoles* (E. de Ochoa), 524  
*Testamento de don Alfonso el Batallador, El* (Foz), 696  
*Testamento de la Tía Norica, El*, 240  
*Tetrarca, El*, 240  
 Thiesse, Anne-Marie, 71  
 Thomason, Phillip B., 289  
 Thomson, James, XXXVIII, 77, 78, 149  
 Tiana, Alejandro, 65, 71, 72  
 Ticknor, George, XXII, xcvi  
*Tiempo, El*, 49  
*Tiempos de Maricastaña, Los* (R. Robert), 218  
*Tiendas, Las* (Frontaura), 217  
*Tiendas, Las* (Mesonero Romanos), 161, 172  
 Tierno Galván, Enrique, xcvi, 767  
*Tigre del Maestrazgo, o sea de grumete a general, El* (Ayguals de Izco), L, 654, 655, 678, 679  
*Times, The*, 48  
*Tinidez, La* (Maury), 446  
 Timoneda, Juan de, 394  
*Tío Camorra, El*, LV, 56, 551  
*Tío Crispín, El*, 58  
*Tío Forra-Gaitas, El*, 59  
*Tío Porra, El*, 59  
*Tío Verdades, El*, 59  
 Tió y Noé, Jaime, 398  
*Tipos madrileños* (Frontaura), 217  
*Tipos trashumantes* (Pereda), 215  
*Tipos y caracteres* (Mesonero Romanos), 164  
*Tipos y paisajes* (Pereda), XLIII, 154, 215  
*Tirano de la aldea, El* (Pereda), 215  
 Tirso de Molina, xxx, 126, 153, 179, 269, 303, 352, 357, 366, 379, 380, 381, 389, 394, 493  
*Tirteida primera* (M. J. de Larra), 448  
 Tobar, M.<sup>a</sup> Luisa, 289, 598  
*Tocador, El*, LV, 43, 52  
 Toequeville, Alexis, 106, 149  
*Todo es farsa en este mundo* (Bretón de los Herreros), 356, 357  
*Todo lo vence el amor, o La pata de cabra*. Véase *Pata de cabra, La* (Grimaldi).  
*Todo por el todo, El* (Serra), 402, 403  
*Todo por sólo el rey, sin el rey nada, o el templo de la fidelidad*, 299  
 Tójar, Francisco de, 616  
*Toledo* (Bermúdez de Castro), 488  
 Tollinchi, Esteban, xcvi  
 Tolstoi, Lev Nikolaevich, 52  
*Tom Jones* (Fielding), XLVIII



- Toma de Castell-follit por las armas nacionales, La* (Robreño), 297
- Toma de Tetuán, La*, 281
- Tomar aires en un lugar* (Mesonero Romanos), 161
- Tomás y Salvany, Juan, 42
- Toreno, marquesa de, XLV
- Tormenta, La* (Martínez de la Rosa), 91, 444
- Tormentas de 1848, Las* (Coronado), 562
- Tormento* (Pérez Galdós), L
- Toros y ejercicios de la jineta* (Estébanez Calderón), 182
- Torrens, J., 42
- Torrent, Joan, 71
- Torrente Ballester, Gonzalo, 430
- Torrente de Blanca, El* (J. A. de Ochoa), 531
- Torrente milagroso, El* (Zumel), 278
- Torres, Adelaida, XLVI
- Torres Amat, Félix, XXII, XCVI
- Torres de Castilla, Alfonso, 694
- Torres Monreal, Francisco, LXXXVI, XCVI
- Torres Nebrera, Gregorio, LXXI, LXXXI, XCVI, C, 430, 581, 598
- Torres Villaroel, Diego de, 210
- Torrijos, José M.<sup>a</sup> de, 469, 486
- Torrijos o las víctimas de Málaga* (Corradi), 535
- Tortella Casares, Gabriel, 767
- Tournaire, 244
- Trabajadores del mar, Los* (Hugo), 35
- Trabajos no coleccionados* (Mesonero Romanos), 159, 161
- Trabajos y miserias de la vida* (Andueza), 743
- Tradiciones populares* (Demesmay), 735
- Tradiciones sevillanas* (Cano y Cueto), 539
- Trágala, El*, 293
- Tragedia para los serviles y sainete para los liberales o sea la Regencia de la Seo de Urgel* (Robreño), 297
- Traición cou traición se paga* (M. Fernández y Gonzálcz), 395
- Traidor contra su sangre, El* (Matos Frago), 520
- Traidor, inconfeso y mártir* (Zorrilla), 102, 364, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 379, 386, 391, 496, 634
- Traidor Queralt en su desgraciado gobierno de Mataró, El* (Robreño), 297
- Trancón Lagunas, M.<sup>a</sup> Montserrat, 767
- Tranquil, El*, 242
- Trapense derrotado en las montañas de Valls, El* (Robreño), 297
- Trapeuse en los campos de Ayerbe, El* (Oliván), 298
- Trapero, El* (E. de Palacio), 217
- Trapisondas por bondad* (A. M. de Segovia), 208
- Tratado de arte escénico* (Carner), 261
- Tratado de la tolerancia* (Voltaire), 646
- Trato de Argel, El* (A. Fernández Guerra), 391
- Travesuras de Pantoja, Las* (Moreto), 363
- Treinta años o la vida de un jugador* (Ducange), 187, 272
- Treinta años o la vida de un jugador. Novela inspirada en el drama del mismo título* (Angelón), 691
- Trenc Ballester, Eliseo, 71
- Trenza de sus cabellos, La* (Rodríguez Rubí), 402
- Tres amores, Los* (Gómez de Avellaneda), 403, 563
- Tres hijos del crimen. Novela filosófico-social, Los* (García del Canto), 693
- Tres iguales, Los* (F. J. de Burgos), 304
- Tres mosqueteros, Los* (A. Dumas), 609, 685
- Tres no son más que dos, Los* (M. J. de Larra), 188, 195, 197, 202
- Tres reglas de la gramática parda, Las* (Fernán Caballero), 672
- Tres tertulias, Las* (Mesonero Romanos), 173
- Trescientos mil duros. Historia de un pobre hombre, Los* (Nombela), 689
- Tressan, conde de, 509
- Tresserra, Ceferino, L, 692, 767
- Tribulaciones de un remeudero* (Fernán Caballero), 672
- Tribunal de la sangre, El* (Ortega y Frías), 42

- Trigo, Felipe, 695
- Trigueros, Cándido M.<sup>a</sup>, 82, 149, 268, 739, 767
- Tristán, Francisco Javier, 86
- Tristana* (Pérez Galdós), xxxvi
- Triunfo de la Constitución o el 7 de julio en Madrid*, *El*, 295, 296
- Triunfo de la inocencia*, *El* (Bretón de los Herreros), 299
- Triunfo de la tolerancia*, *El* (Lista), 437
- Triunfos de la fe* (N. del Pilar), 512
- Trova adolorida del rey don Alfonso el Sabio* (Arolas), 528
- Trova en la Alhambra*, *La* (Bermúdez de Castro), 104, 488
- Trovador*, *El* (García Gutiérrez), 102, 199, 250, 251, 252, 306, 315, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 333, 337-343, 344, 345, 346, 347, 374, 527, 639
- Trovador*, *El* (Massanés), 532, 534
- Trovadores provenzales* (Arolas), 528
- Trovatore*, *Il* (Verdi), 341
- Trueba, Ana, xcvi
- Trueba, Antonio de, xxix, xcvi, 16, 642, 668, 743, 745, 747, 767
- Trueba y Cossío, Telesforo, 529, 538, 621, 622-624, 639, 640
- Trueblood, Alan S., 233
- Tubino, Francisco, 570
- Tudela, Mariano, 71
- Tula. Véase Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Tuñón de Lara, Manuel, xcvi, 753
- Turgenev, Iván Sergeievich, 52
- Turrón de la boda y las calabazas*, *El* (García Tejero), 692
- Ucelay da Cal, Margarita, xcvi, 71, 233
- Uhland, Luis, 495, 496
- Uján, R. de, 221
- Ullman, Pierre L., 234
- Última noche del mundo*, *La* (N. P. Díaz), 701
- Últimas horas de un rey*, *Las* (J. M. Díaz), 391
- Último Abderramán*, *El* (García Gutiérrez), 527
- Último Abencerraje*, *El* (Chateaubriand), 28, 619
- Último adiós*, *El* (M. J. de Larra), 201
- Último canto* (Coronado), 560
- Último consuelo*, *El* (Fernán Caballero), 672
- Último de los mohicanos*, *El* (Cooper), 609
- Último día de un condenado a muerte*, *El* (Hugo), 349, 467
- Último lunes*, *El* (Fernández Grilo), xxvii
- Último Roadé*, *El* (Vicetto), 642
- Últimos versos* (Zorrilla), 501
- Un año después de la boda* (Gil y Zárate), 305
- Un año y un día* (Zorrilla), 366, 368
- Un artista* (Pereda), 215
- Un baile en Triana* (Estébanez Calderón), 181, 182
- Un beso maternal* (Massanés), 570
- Un boato de costumbres* (Frontaura), 217
- Un bofetón* (M. J. de Larra), 199
- Un capricho de Alenza* (Mesonero Romanos), 178
- Un castellano leal* (Rivas), 525
- Un Corpus de Sangre o los fueros de Cataluña* (Angelón), 691
- Un Curioso de esta villa*. Véase Tárrago y Mateos, Torcuato.
- Un deseo de amor* (Fenollosa), 573
- Un día de gran parada* (E. de Palacio), 217
- Un día de revolución* (Garrido), 263, 410
- Un diablo más* (García Tassara), 489, 538
- Un drama nuevo* (M. Tamayo y Baus), 393, 405
- Un duelo a nuerte* (García Gutiérrez), 388
- Un francés en Cartagena* (Bretón de los Herreros), 354
- Un hombre de Estado* (A. López de Ayala), 392, 404
- Un hombre gordo* (Bretón de los Herreros), 357
- Un joven distinguido* (Pereda), 215
- Un mal padre*, 273
- Un monarca y su privado* (Gil y Zárate), 390
- Un motín contra Esquilache* (Suárez Bravo), 394

- Un novio a pedir de boca* (Bretón de los Herreros), 357
- Un novio para la niña o la casa de huéspedes* (Bretón de los Herreros), 356, 357
- Un pensamiento malo*, 742
- Un periódico político*, LVI
- Un quid pro quo* (Fernán Caballero), 671
- Un rebato en Granada* (Cañete), 392
- Un recuerdo de los templarios* (Enrique Gil y Carrasco), 637
- Un recuerdo del Arlanza* (Zorrilla), 498
- Un reinado de sangre* (Ortega y Frías), 690
- Un reo de muerte* (M. J. Larra), 203, 214
- Un romántico* (E. de Ochoa), 140
- Un servilón y un liberalito o tres almas de Dios* (Fernán Caballero), 672
- Un tercero en discordia* (Bretón de los Herreros), 357
- Un testigo de bronce* (Zorrilla), 507
- Un tío en América* (Fernán Caballero), 672
- Un viaje a las Provincias Vascongadas asomando las narices a Francia* (Flores), 210
- Un viaje al Sitio* (Mesonero Romanos), 161, 172
- Un visión* (Flores), 166
- Una anécdota en la vida de Cortés* (Gómez de Avellaneda), 738
- Una antigualla de Sevilla* (Rivas), 525
- Una aventura de 1360* (Zorrilla), 507, 527
- Una aventura de Tirso* (Eguílaz), 394
- Una aventura frailesca por las armas nacionales cerca del puerto de Cabrianas* (Robreño), 297
- Una broma de Quevedo* (Eguílaz), 394
- Una cita* (N. P. Díaz), 493, 701
- Una de tantas* (Bretón de los Herreros), 357, 358
- Una despedida* (Coronado), 559
- Una en otra* (Fernán Caballero), 671
- Una función cerca de Cádiz* (Grimaldi), 300
- Una historia de locos* (Zorrilla), 500
- Una junta de cofradía* (Mesonero Romanos), 175
- Una madre* (M. J. de Larra), 199
- Una madre* (Mora), 530, 531
- Una mañana en el cementerio de Montmartre* (E. de Ochoa), 494
- Una noche de alarma en Madrid* (Gorostiza), 297, 302
- Una noche de Madrid* (Rivas), 525
- Una noche de vela* (Mesonero Romanos), 174, 175
- Una noche en Burgos o la hospitalidad* (Bretón de los Herreros), 357
- Una noche en Granada* (Romero Larrañaga), 104
- Una noche en la Alhambra* (Romea), 104
- Una palabra a tiempo* (Massanés), 532
- Una primera representación* (M. J. de Larra), 196, 204, 271
- Una reina no conspira* (J. M. Díaz), 391
- Una repetición de Losada* (Zorrilla), 508
- Una sesión del Congreso* (R. Robert), 218, 222
- Una soaré* (Bretón de los Herreros), 541
- Una tormenta en alta mar* (Blanco White), 442
- Una virgen de Murillo* (Eguílaz), 394
- Una visita a San Bernardino* (Mesonero Romanos), 174
- Unamuno, Miguel de, xxxiii, 7, 8, 36, 52, 71, 85, 383, 450, 598
- Universal*, El, 45, 298, 353
- Urganda la desconocida* (Liern), 278.
- Urganda la desconocida* (Sánchez del Arco), 403
- Urigüen, Begoña, xcvi
- Urquijo, José R., xcvi
- Urrabieta, Daniel, 58
- Urraca de Castilla, 634
- Urreiztieta, José Luis, xcvi, 71
- Urrutia, Jorge, xcvi, 234
- Urrutia, Louis, xcvi, 767
- Usoz y Río, Luis de, 16, 620
- Usurero*, El, 222
- Utrillo, Maurice, 244
- Val, Luis de, 42
- Valbuena Prat, Ángel, 431
- Valdeflores, marqués de. Véase Velázquez, Luis José.



- Valdemaro, El* (Martínez Colomer), LI, 99, 616, 643  
 Valdés, Cayetano, 298  
 Valdés Alguer, Manuel, 209  
 Valdés el de los gatos. Véase Valdés Alguer, Manuel.  
*Valencianos pintados por sí mismos, Los*, xcvi, 167, 224, 234  
 Valencina, Diego, 767  
 Valentí Camp, Santiago, 37  
*Valentina* (Sand), 609  
 Valera, Juan, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxv, xliii, xcvi, 52, 180, 209, 210, 213, 214, 215, 219, 234, 266, 270, 329, 392, 401, 431, 492, 493, 555, 598, 642, 651, 652, 702, 707, 767  
 Valero, Javier, 62  
 Valis, Noël, lxxi, xcvi, 581, 584, 598, 767  
 Valladares de Sotomayor, Antonio, xxvi, xcvi, 82, 249, 276, 616, 739, 767  
 Valladares y Saavedra, Ramón, lv, 32, 278, 279, 431  
*Valle de flores* (N. P. Díaz), 701  
*Valle de Torrento, El*, 248  
 Valle-Inclán, Ramón M.<sup>a</sup> del, l, 383, 405, 450, 485, 695, 702, 707  
 Valle López, Ángela del, 72  
 Valle Ruiz, Restituto del, 598  
 Vallejo González, Irene, xcvi, 431, 598  
 Valls, Josep Francesc, xcvi, 72, 234  
*Valor de la mujer, El* (Bretón de los Herberos), 362  
 Valverde Madrid, José, 598  
 Valvidares, Ramón de, 512, 544, 545  
*Vampiros, Los*, 59  
 Van Tieghem, Paul, 149  
*Vapor, El*, 17, 29, 49, 51, 494, 624, 678  
*Vaquera de la Finojosa, La* (Eguílaz), 394  
 Varela, José Luis, lxxviii, lxxx, xcvi, 146, 228, 234, 423, 431, 598, 750, 757, 758, 760, 767, 768  
 Varela Bravo, Eduardo, xcvi  
 Varela Hervías, Eulogio, 234  
 Varela Jácome, Benito, 767  
 Varey, John E., xcvi, 289, 767  
*Vargas. A tale of Spain* (Blanco White), 643, 647, 648  
 Vargas Poncc, José, 143  
*Varias antigüedades de España, África y otras provincias* (Alderetc), 97  
*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 112, 436  
*Varios caracteres* (M. J. de Larra), 204  
 Vasari, Stephen, xcix, 598  
*Vaso de agna, El* (Scribe), 390  
*Vaso etrusco, El* (Mérimée), 743  
*Vaticinio de Nereo* (Horacio), 464  
 Vauchelle-Haquet, Aline, xcix, 72, 768  
*¡Vaya unas tertulias!* (Cortada y Sala), xxxii  
 Vayo y Lamarca, Estanislao de Kotska, xlix, l, li, xcix, 605, 610, 611, 612, 616, 626-627, 640, 662, 757  
 Vázquez, Jesús M.<sup>a</sup>, 72  
 Vázquez, Matilde, 62  
*Vedova scaltra, La* (Goldoni), 407  
 Vega, Jesusa, xcix  
 Vega, Ventura de la, xxvii, xxviii, xxix, xxxii, xxxiv, li, lii, 50, 253, 263, 272, 274, 275, 278, 304, 312, 313, 353, 384, 394, 396, 399-403, 407, 447, 467, 541  
*Velada del helecho, leyenda suiza, La* (Gómez de Avellaneda), 736  
*Veladas de la quinta* (Genlis), 739, 742  
 Velasco y Ayllón, Ricardo, 541  
 Velázquez, Luis José, 78, 123  
 Velázquez y Sánchez, José, 642, 693  
*Veleta, El* (Trueba y Cossío), 622  
 Vélez, Fr. Rafael de, 116, 119, 120, 149, 269  
 Vélez de Guevara, Luis, 156, 158, 622  
 Vélez y Vicente, Pilar, 72  
*Vellido Dolfos* (Bretón de los Herreros), lii, 361  
 Vellón Lahoz, Javier, 289, 431  
*Velo perdido, El* (Massanés), 570  
*Vendedor ambulante, El* (E. de Palacio), 217  
*Vendedor de periódicos, El*, 221  
*Vendedor de tagarrinas, El* (Fernán Caballero), 671  
*Venganza catalana* (García Gutiérrez), 387, 388  
*Venganza de un pechero, La* (Calvo Asen-

- sio, Ruiz del Pozo y Rosa González), 397
- Ventosa Marchiori, Elsa, 768
- Ventura el traductor* (Ferrer del Río), 274
- Venus caduca, La* (R. Robert), 218
- Vera e Isla-Fernández, Fernando de la, 500
- Vera y Figueroa, Juan Antonio, 513
- ¡Verán Ustedes!*, 59
- Veraneante, El* (Pérez Galdós), 215
- Verdad considerada como fuente de belleza en la literatura gramática, La* (M. Tamayo y Baus), 406
- Verdad de lo que pasó en casa del Sr. Valdemar, La* (Poe), 745
- Verdadera Carmañola, La* (Luis Blanc), 411, 414
- Verdadero derecho natural, El* (Foz), 696, 699, 700
- Verdades amargas* (Eguílaz), 394
- Verdaguer, Joaquim, 32
- Verdejo Páez, Francisco, LIII, 294, 297
- Verdi, Giuseppe, 341, 388
- Verdugo, Domingo, 563
- Verdugo, El* (Balzac), 607, 743
- Verdugo, El* (Espronceda), 453, 462, 471
- Verdugo de Amsterdam, El* (Ducange), 272
- Verecundo Corbeta. Véase Mesonero Romanos. Ramón de.
- Vergara, Mariano de, 16
- Vergel de Andalucía, El* (A. Grassi), 572
- Vergonzoso en palacio, El* (Tirso de Molina), 250, 301
- Viajador sensible, El* (Calzada), 616
- Viaje cómico a la Exposición de París* (Frontaura), 217
- Viaje de España* (Ponz), XL, 639
- Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y Orillas del Rin* (La fuente), 210
- Viajes interesantes y novísimos por todos los países con grabados por los mejores artistas*, 34
- Viajes por Filipinas. De Manila a Albay* (Álvarez Guerra), 693
- Viajes por las islas de Cuba, Puerto Rico y las Antillas* (Salas y Quiroga), 652
- Vicens Vives, Jaime, 768
- Vicente, Alejo, 31
- Vicente Hernández, Ulpiano, 72
- Vicetto, Benito, 642, 743
- Vico, Antonio, 258, 259
- Victoria de Pavía, La* (Rivas), 525
- Vida, Jerónimo, 153
- Vida de los mártires del Japón* (Nenclares), 694
- Vida de Madrid, La* (M. J. de Larra), 204
- Vida de Pedro Saputo* (Foz), 696, 697, 698, 699, 700
- Vida en la esperanza, La* (Romero Larrañaga), 684
- Vida en Madrid, La* (E. Sepúlveda), 218
- Vida en Madrid en 1886, La* (E. Sepúlveda), 222
- Vida madrileña, La* (Rodríguez Solís), 693
- Vida por honra* (J. E. Hartzenbusch), 389
- Vidal y Valenciano, Eduardo, 409
- Vidart, Luis, 599
- Vidarte, Santiago, 451
- Vidas de los españoles célebres* (Quintana), 616
- Vieira-Branco, Elena, XCIX, 599
- Vieja del candilejo, La* (Romero Larrañaga), 391
- Viejo y la niña, El* (L. Moratín), 301, 306
- Vifredo el Velloso* (Balaguer y J. de Alba), 398
- Vigilias del estío* (Zorrilla), 506
- Vigny, Alfred de, 649
- Vigodet, Gaspar, 298
- Vila, Domingo, 31, 38, 605
- Vilar, Juan B., XCIX
- Villacorta Baños, Francisco, XCIX, 72, 149
- Villaespesa, Francisco, 450
- Villalba Sebastián, Juan, XCIX, 768
- Villamartín Valiente, Carmelo, 549
- Villamediana, conde de, 389, 527
- Villapadriana, Marysc, 72
- Villar Ponte, Ramón, 768
- Villaseca, marquesa de, XXVIII
- Villaseñor y Acuña, Juan, 264
- Villegas, Esteban Manuel de, 481
- Villoria, Secundino, 759
- Vinajera, Antonio, 768
- Vindel, Pedro, 16, 37

- Viñao Frago, Antonio, xcix, 72  
 Viñuela Angulo, Urbano, 768  
 Violeta, *La*, 568, 745  
 Violetas, *Las* (Cabrera y Heredia), 558, 574  
 Virgen de la Paloma, *La* (M. Fernández y González), 689  
 Virgen de Murillo, *La* (Coronado), 562  
 Virgen y el espectro, *La* (Arolas), 528  
 Virgilio, 101, 136, 138, 373, 494, 514, 522, 633  
 Virginia (Alfieri), 272, 310  
 Virginia (M. Tamayo y Baus), lII, 295, 312, 313  
 Viriato (M. Fernández y González), 395  
 Virtud perseguida por la superstición y el fanatismo, *La* (López Estremera), 86  
 Virtud recompensada, *La* (Richardson), lII  
 Virtud y el regocijo, *La*, 293  
 Virtud y patriotismo o el 1º de enero de 1820 (Gorostiza), 294, 297, 302  
 Virtud y reconocimiento o la entrada de los franceses en Madrid (V. de la Vega), 300, 304  
 Virués y Espínola, José Joaquín, 86, 519, 599  
 Visiones y visitas de Torres (Villaroel) con Don Francisco de Quevedo por Madrid (Torres Villarroel), 156  
 Visitas del día, *Las* (Mesonero Romanos), 160  
 Vísperas sicilianas, *Las* (Enciso Castrillón), 296  
 Viuda de Padilla, *La* (Martínez de la Rosa), lII, 296, 302, 303, 308, 318  
 Viuda del militar, *La* (Salas y Quiroga), 219  
 Vividores, *Los*, 222  
 Vivir loco y morir más (Zorrilla), 311, 363, 364, 372  
 Vocabulario de refranes y frases proverbiales (Correas), 699  
 Volney, Constantin-Françoise Chassebocuf, 477  
 Voltaire, Françoise Marie Arouet de, xlviii, 15, 238, 272, 309, 313, 466, 468, 477, 519, 608, 646, 746  
 Votos cumplidos (N. P. Díaz), 701  
 Voyleano o la exaltación de las pasiones (Vayo), lI, 616, 627  
 Voz de la Naturaleza (García Malo), lI  
 Vuelta a la esperanza (Piferrer), 496  
 Vuelta a la patria, *La* (Martínez de la Rosa), 444  
 Vuelta al mundo, *La*, 34  
 Vuelta de París, *La* (Mesonero Romanos), 161  
 Vuelta deseada, *La* (Rivas), 525  
 Vuelva usted mañana (M. J. de Larra), 163, 164, 173, 204  
 Vulgaridad y nobleza (Fernán Caballero), 673  
 Walpole, Horace, xxxviii, 615  
 Wardropper, Bruce W., 599  
 Warton, Thomas, xxxviii  
 Washington o los prisioneros, 296  
 Wérther (Goethe), xlviii, 25, 77, 87, 608, 614  
 Wetoret, Josefa, 187  
 Wilson, William, 599  
 Wiseman, cardenal, xxx, 609  
 Wordsworth, William, 108, 127, 129, 130, 149  
 Y a la luz del crepúsculo serena (Espronceda), 469, 470  
 Y llévame contigo a tu morada (Coronado), 562  
 Ya soy redactor (M. J. de Larra), 204, 205  
 Yadeste (E. de Ochoa), 743  
 Yáñez, Pablo, 263  
 Yáñez, Paz, xcix, 768  
 Ynduráin, Domingo, lxxv, xcix, 583, 599, 768, 769  
 Ynduráin, Francisco, lxxv, xcix, 768, 769  
 Yo quiero ser cómico (M. J. de Larra), 163, 196, 204, 252, 261  
 Yxart, José, 36, 289, 385, 400, 407, 412, 431  
 Zabala, Arturo, 289  
 Zabaleta, Juan de, 156, 164, 179, 222  
 Zaida (García Gutiérrez), 388, 534  
 Zaldívar, Gladys, lxxviii, 578  
 Zambomba, *La*, 58



- Zamora, Antonio de, 126, 276, 379-381  
 Zamora Vicente, Alonso, 72  
 Zapata, Marcos, 399, 413  
*Zapatero y el rey, El* (Zorrilla), 311, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 496, 498, 508, 623  
*Zaragoza* (Martínez de la Rosa), 444, 511  
*Zarzuclero, El* (Lustonó), 216  
 Zavala, Iris M., c. 64, 67, 72, 73, 289, 417, 431, 599, 750, 769  
 Zavala y Zamora, Gaspar, 246, 249, 305, 614, 616, 752  
 Zeballos, Fernando de, 116, 119, 149  
*Zeidar o la familia árabe* (Ducis), 272  
 Zellars, Guillermo, 769  
 Zequeira y Arango, Manuel de, 86  
 Zerner, Henri, 231  
 Zola, Emilio, 35  
 Zorrilla, José, xxiv, xxv, xxviii, xxix, xxxi, xxxii, xlvi, xlvii, liv, lv, lvi, lxxii, c, 31, 50, 103, 104, 149, 211, 219, 250, 253, 255, 257, 289, 311, 313, 314, 319, 322, 323, 329, 337, 349, 363-384, 385, 386, 387, 388, 389, 395, 396, 397, 417, 419, 420, 422, 427, 429, 431, 446, 451, 453, 456, 463, 494, 496-509, 510, 522, 523, 527, 528, 529, 531, 532, 534, 538-540, 541, 551, 555, 568, 599, 623, 634, 683, 703  
 Zorrilla Castresana, Restituto, 73  
*Zulima* (García Gutiérrez), 524  
 Zumalacárregui, Luis, xix  
 Zumel, Enrique, liv, 278, 413  
 Zurita, Jerónimo, 634  
*Zurriaga, La*, 55  
*Zurriago, El*, 55  
*Zurriago, El*, lv, 44, 55

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

## **Volúmenes publicados:**

6. Siglo XVIII (I), *Guillermo Carnero*.
7. Siglo XVIII (II), *Guillermo Carnero*.
8. Siglo XIX (I), *Guillermo Carnero*.

## **De próxima aparición:**

9. Siglo XIX (II), *Leonardo Romero Tobar*.







## DATE DUE / DATE DE RETOUR


TRENT UNIVERSITY



0 1164 0396908 6



